الدكتور أحمد كمال زكي

دراسات في النقد الأدبي

دار الأندلس

دراسات في النقد الأدبي

الدكتور أحمد كمال زكي

دراسات في النقد الأدبي

دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة
حزيران (يونيه) ١٩٨٠م.

الغلاف للفنان طارق العسلي

مقدمة

(١)

لا نظن ان شيئا احتدم حوله الخلاف كالنقد ، وفي النقد الادبي بصفة خاصة من النظرات المتعارضة ما تضيع معه احيانا معالم « التقيـيم » الفني الذي يرجى ، حتى أصبح من المعتاد ان يسأل الاديب : ماذا يريد الناقد مني على وجه التحديد ؟ وقد طالما تردد هذا السؤال منذ مكن ارسطو للفروض الشكلية ان تتحكم في الشعر والنثر بمنطقه المعروف والى ظهـور أمثال « جورج بلان » و « كلود مورياك » و « هنري رونس » و « سـارتر » و « آلان روب جرييه » الذين أطلقوا العمل الادبي من عقـال النظريات الشكلية وربطوه بالحدس واللاشعور وبعمليات الكشف عن أبعاد «كلمات» الاديب باستيحائها والغوص فيها .

وفي الادب العربي الذي نما النقد ــ في ظله ــ ساذجا واستقـام عوده في القرن الرابع الهجري ثم تحول الى بلاغة عند أمثال ابي هلال العسكري مؤلف « سر الصناعتين » في القرن الخامس نرى الشيء نفسه . بل لقـد استعان نقاد العرب كابن المعتز وقدامة بن جعفر من بعده بكتابي أرسطـو « فن الشعر » و « الخطابة » وحاول قدامة بخاصة ان يضع علما للشعر ، فلم يبلغ عمله في النقد وليست اياه .

وكان هذا ــ الى جانب تفتح المحدثين على آداب الغرب واغفالهم أحيانا الفروق الجوهرية بين أدبنا وغيره من الآداب العالمية مع وجود الكلاسيكيين الذين يريدون ان يستمر الناقد في الخط الذي رسمه البلاغيون ــ قد دفع بالنقد الادبي الى حال من القلق شككت في كثير من القيم . حقا قد يكون لهذا القلق مبررات اخرى غير تصارع الافكار ، ولكن الشيء الذي لا شك فيه هو أن النقد الادبي عندنا صورة معقدة تخفي كثيرا مما ينبغي أن يظهر .

وتبلغ المشكلة أقصاها عندما يقال في تعريف النقد انه « ميزان وحكم » أو بتفصيل انه « منهج تدعمه نظريات تتناول مدارس او ادباء او خصومات بالمناقشة للتبصير بما فيها من جمال وقبح » حتى لكأن الناقد يستطيع بحفظ هذه النظريات وحدها ان يعلن بمقتضاها ان هذا النتاج الادبي جيد أو رديء!

ولو كانت المسألة بهذه السهولة لاتفق على شيء ما ، ونحن ولله الحمد نرى ــ على ما قدمنا ــ النظريات تتعارض والاقوال تتشعب والقيم تقوم وتنهار ، بل ربما اختل الاثر الادبي العظيم بين ايدينا اذا اخضعناه لتلك النظريات الموضوعة ، ويفقد من ثم سحره وجاذبيته .

ان وراء ذلك في الحقيقة شيئا مهما هو تحول النقد الادبي عن الموضوعية الى الذاتية ، بمعنى انه تحلل بوجه عام من القواعد العلمية التي تفرض عليه فرضا واكتفى او كاد برصد الانطباعات التي يدعمها ذوق مثقف واع . والحقيقة ان تثقيف الذوق عملية ضرورية ، لانها تضع حدا بين النزعات الشخصية التي تؤدي الى الفوضى والاضطراب وبين القيمة الجمالية الحقيقية .

(٢)

واذا كنا نحاول في هذا الكتاب ان نجعل النقد الادبي تفسيرا للاعمال الادبية ــ وذلك بالغوص في دنيا كلماتها على أساس انها تصور تجارب انسانية يراد فهمها ــ دون اصدار اي حكم قيمي عليها ، فانه لا يفوتنا ان نقول اننا نخالف بذلك اغلب القدماء وكثيرا من المحدثين ، بل قد نخرج عن المدلول التاريخي والفني لكلمة النقد ، لان هذه في الواقع تعني التمييز والتقدير وكان قد قيل في المعاجم : نقد الدراهم أي فحصها ليعرف جيدها من الرديء، وسمي ناقد الدراهم على الحقيقة وناقد العلم على المجاز بالجهبذ ، وعند الاوروبيين نجد criticism في حدودها الفنية مرادفة لذلك وتقابل في هذا krinein الاغريقية ومعناها يحكم أو يديم النظر . وقد أورد جورج واطسون في كتابه The Literary Critics ــ ص ١١ هـ ٣ ــ رأي أرسطو

القائل أن الناقد هو الذي يحسن الحكم ولكنه بالاصطلاح الفني الذي حدد له لم يجاوز كتابات بيكون في المعرفة . واما الدكتور صقر خفاجة فقد طالما قال بشيء نحو هذا ولا سيما في كتابه « النقد الادبي عند اليونان » واستشهد بأن krites مشتقة من القاضي او الحكم .

هذا على كل حال لا يعنينا كثيرا ، ولكن الشيء المهم هو ان قرونا عدة مرت ــ منذ بدأت الانسانية تتأدب ــ قبل ان يقصد بالنقد الادبي النظر والمقارنة والحكم والتوجيه . وكان في حدوده الفنية يضيق ويتسع ويستعين بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستاطيقا والانثروبولوجيا ، وتسن له القوانين وتقترح الاصول .

وكان لذلك اثره في كثرة المذاهب النقدية ، ولم تنفع محاولات كثيرين في قصرها على ثلاثة او اربعة ، منهم جورج واطسون الذي جعلها ثلاثة هي : النقد البلاغي ، والنقد الوصفي ، والنقد النظري . بل ربما بدا أكثر تقبلا من ذلك كله كتاب وليم فان اوكونور « النقد الادبي » برغم اننا نضل فيه بين ما يسميه بالاتجاه المترفع في النقد والحذلقة والانطباعية والواقعية والانسانية والتحليلية ونحوها .

على اننا اذا كنا اشرنا لمحا الى جهود ارسطو في النقد القديم فيجب ان نضع الى جانبها ــ في النقد الحديث ــ كل محاولات هيبوليت تين وسنت بيف في القرن التاسع عشر ، وان يكن نقاد اليوم يشجبون معظم آرائهما . على أنهما مهما يكن من شيء فانهما نبها الى قضايا خطيرة ، الاول قرر ان الادب يعتمد أساسا على السلالة والبيئة والعصر ومن ثم يجب ان يضع الناقد ذلك في تقويمه ، والثاني يجعل شخصية الاديب ــ او قل الشاعر ــ هي المؤثر الاول في نتاجه ولهذا يجب الاتصال بحياته وتعمق مزاجه قبل الصدور عن أي حكم .

والمعروف ان نقدنا العربي المعاصر بدأ من حيث انتهى تين وبيف ، واستعان بكل من دار في فلك هذين الفرنسيين المجتهدين بخاصة ريتشاردز صاحب « مبادىء النقد الادبي » وآبر كرومبي صاحب « قواعد النقد الادبي » وتشارلتون صاحب « فنون الادب » ثم وقف او كاد . فتخلف بذلك عن متابعة الجديد وتقويمه في مجالات الدراما والقصة والشعر ، حتى ليقال انه سار طويلا بعد الرافعي والعقاد والمازني وطه حسين والزيات ــ وفيهم المجدد والمحافظ ــ في طريق مسدودة ، واصيب بالعقم في أحوال كثيرة حتى أصبح الاثر الادبي يعالج معزولا عن جنسه الادبي الذي ينتمي هو اليه ، مع ان قضية الجنس في كل الاحوال ضرورية في التعرف على الاضافات التي يضيفها الاديب بأثره الى التراث الانساني بعامة .

(٣)

ونضع التاريخ جانبا ـ فقد لا يجد فيه بعضنا غناء ـ ونصل الى النقطة التي نحاول أن نجعلها تبريرا لظهور هذا الكتاب مدعيا أنه يريد ان يقول « شيئا » في النقد الادبي . ويؤسفني ان أتعجل فأزعم ان أغلب نقادنا ـ اليوم ـ لا يقومون بالمهمة التي وكلت اليهم خير قيام ، بل فيهم من عمل على افساد الحركة الادبية المعاصرة مبددا اياها في مقولات مقحمة ومعلقا عليها او لها شعارات لا تدل الا على تعصب مقيت ، ثم فيهم من يقنع بالتخليص المخل والخاطرة العارضة والسقوط على اقوال رواد النقد للاعلان عن ثبات قدم لا تستطيع أن تثبت .

هذا بوجه عام ، دون اية محاولات جادة للوقوف عند العملية الادبية من حيث هي تهويم في عالم الروح الى أن تتشكل في الزمن كلمات وصورا.

واذا ضربنا لذلك مثلا بما يقال عن فساد حركة الشعر المرسل ـ في مصر ـ لا نملك الا ان ندين النقاد . فليس الامر في حقيقته ان بيئتنا لا توحي بشعر ، وليس الامر ايضا أن حركة النشر مقيدة ، ثم ليس اهتمامنا بتطورنا السياسي ما يمكن أن يكمم أفواه الشعراء ، ولا ان الشعراء انفسهم لا يخلصون لتجربتهم .

وكل ما في الامر اننا نعيش مرحلة مخاض فني ، بعد ان تغيرت التجارب الاجتماعية على نحو مذهل ، وبعد ان تبين النقاد ان فلسفة الادب الحديث في اطاره الثوري يتخذ ايديولوجيات متداخلة ومعقدة . والشعر المرسل نفسه كشف عن أن « حماسيات » الاتجاه الماركسي ـ التي شوهت اشعار واحد كالسياب او البياتي خارج مصر ـ لم تعد صالحة لتصور أزمة العصر وتطلع الانسان الى الحرية . بل ان مفهوم العروبة نفسه ـ الذي يقيم جانبا كبيرا من عطاء المصريين ـ لم يف بمتطلبات الواقع العربي فنيا .

لقد طالما قيل ان الشعر المرسل هو الدافع الى ابداع قصيدة المستقبل، فأين هي ؟

أفي العراق وقد أفسدها فيه شعراء الستينات المتأخرة بسيرياليات متسيبة اللغة والنظم ؟

ام في لبنان وقد هوّم عليه بجانب أصحاب الفن للفن شيء لا يكشف عن واقع ولا يحدد نظرا ؟

ام في الارض المحتلة وقد ودع شعراؤها ـ باسم الالتزام ـ الطريق نحو الفن الرصين الجميل ؟

تلك هي المشكلة الحقيقية ، وذلك لخفوت صوت النقد . ولعل هذا الخفوت يكون محاولة للفهم ، ولكنه من غير شك يلقي ضربا من المسؤولية على النقاد ، دون ان نسقط من تقديرنا اسبابا اخرى تشوه واقعنا الشعري في الجملة !

اننا ــ من خلال وسائل الاعلام كالاذاعة ــ نلتقي بالدواوين الشعرية في ارتجال واضح يبدو من خلاله اكثر من ناقد مجترا لآراء لا تعمل شيئا أكثر من طمس شاعرية الشاعر الذي يناقش ديوانه ، ولا بأس بعد ذلك ان يكون هذا الشاعر علامة على الطريق ــ اذا كان الناقد يحبه ــ او يكون في الحضيض بحيث يمكن ان تشم رائحة العرق في أبياته او ترى فيها علامات الازميل وثقوب المسامير ، ولا يخفى انه يصدر في هذه الحال عن كره واضح!

وفي بعض الاحيان تختل المقاييس ، حتى ليحاسب شاعر على رصانته باعتبارها من مخلفات الكلاسيكية البائدة فيكون الاسفاف من ثم محمدة ، وقد يعاب على شاعر رموزه فيكون السرد اللفظي مثالا للاجادة ، وربما طولب شاعر بعينه بالصور في قصيدة ما فاذا وردت في قصيدة ثانية اخذ بها ، وهكذا . . .

لماذا ؟

لان المتصدي للنقد لم يخلص في قراءة الديوان ، او هو يعتمد على فطنته ورصيده من المقولات التي تملأ الشدقين ، بخاصة اذا كان واحدا من الاكاديميين . فاذا كان من المحترفين فالايديولوجية او حتى الموقف السياسي ما يجب ان يشكل موقفه . وهنا ينتقل ميدان المعركة الى صفحات المجلات، واذا الشاعر لا يقوم التقويم المناسب ، وانما هو يقبل على نتاجه ما كان بحسب المطلوب . وعلى هذا النحو اهدر ذات يوم ليس ببعيد ديوان المرحوم محمود حسن اسماعيل « قاب قوسين » او لم يناقش الا جزؤه الذي تحدث فيه الشاعر عن تجاربه الكفاحية ، وبالمثل أطيح بصلاح عبد الصبور في ديوانه « أحلام الفارس القديم » وقدم عليه كثيرون يعترفون بانهم عيال على شعر هذا الشاعر ، واختفى بغير وجه حق شعراء كان ينبغي ان يخصصوا بالدراسة والمناقشة .

على انني لا أتمادى في هذا الزعم ، فثمة نقاد جهدوا في ان يبينوا معالم الجديد ، وساقوا كثيرا من الاراء التي يمكن ان يعثر فيها الشاعر على امكانيات تطويره وعلى ما يجيب عن كثير من الاسئلة التي يطرحها لنفسه. ومن اجل هذا وضعت الكتاب الذي بين ايدينا ، محاولا فيه أن انحو نحو المقارنين على قاعدة تاريخية تستهدف الكشف عن وجوه الشبه والخلاف دون تحيز ما أو اصدار حكم قاطع .

وايضاحا للمنهج قسمت الكتاب ثلاثة اقسام ، جعلت أولها مناقشات في طبيعة النقد الادبي ومحاولات لتحديد خطوات الناقد على أساس ان الاثر الادبي تجربة انسانية رصدها الاديب لغويا بابعاد وجدانية ذات تشكيل فني خاص . واما الباب الثاني فقد قصرته على بعض المشكلات الكبيرة التي تعترض الناقد والاديب ، على حد سواء ، فما الجمال مثلاً ؟ وما دور الالهام في التعبير عن تجربة الاديب؟ واذا كان للاديب ان يتخذ موقفا فكريا معينا فكيف ينظر اليه الناقد ؟ الى غير ذلك . واما الثالث فهو تطبيقات نقدية مختلفة في مجالات القصة والمسرحية والقصيدة ، غير مقتصر على ادباء بلد عربي واحد ولا عازلا أدبنا عن الآداب العالمية المختلفة .

وبعد ، فليس اعتذارا ان أقول اني آثرت الاكتفاء بعرض الخطوط العامة في مجال الاستشهاد ، ذلك لانني لم اقصد قط الدخول في جزئيات مجالها تحليل النص بالتفصيل ، وانما هي الفكرة العامة تكشف عن وجهة النظر ثم يكون أمام القارىء ان يعيد البحث من جديد .

ثم شيء ثان ، هو ان هذا الكتاب ـ وهو يعاد طبعه للمرة الثانية ـ تعرض لتعديل ضخم غير كثيرا من معالمه الاولى . وقد أردت بذلك ان تكون « الطبعة الثانية » له ملاحقة لتطورات العصر . ومن ثم لم أقف بالكتاب عند عام ١٩٦٥ ـ على ما تكشف عنه دراستي لشعر صلاح عبد الصبور هنا ـ بل وصلت به الى مشارف الثمانينات مؤكدا حرصي على رصد الجديد ، ولكل جديد نكهته كما يقولون .

أحمد كمال زكي
١٩٨٠

الباب الأول

النقد الأدبي

الفصل الاول

خطوات في النقد

(١)

من أين يبدأ الناقد ، وكيف ينتهي ؟

أترى اذا حلل نفسية الاديب ـ عن طريق عمله ـ ووضع يده على معالم الطريق الذي سار فيه يكفي ـ ولو بشكل عام ـ للوفاء برسالة النقد ؟

واذا استطاع ان يصل الى مغزى الموضوع ، هل يصل الى النهاية التي ينبغي ان يقف عندها ؟

ولو قد مال عن هذا وذاك الى محاولة تحديد القيمة الجمالية في النص أو بيان امتداداته الاجتماعية ليؤكد ـ كما اكد شوبنهاور ـ انه عبر عن ارادة الحياة ، أفيكون قد قطع بالراي الاخير ؟

ليس من السهل ان تقدم اجابات شافية عن كل هذه الاسئلة ، ومثلهـا كثير . كذلك لا نستطيع أن نزعم انها تطرق كل مجالات الناقد ، بل لا نزعم أنها محور مناقشات لناقد بعينه ، فان ما يأخذ به واحد يرفضه غيره ، وان يكن يتفق معه على أن المعرفة الكامنة في اي نص ـ وهي وجدانية ـ جزء من رسالة الفن على وجه العموم !

ومعنى هذا ان الاتجاه الى الوجدان شرط أساسي لقيام أي بناء نقدي، وسواء أكان النقاد بلاغيين ام اجتماعيين أم ما أرادوا أن يكونوا فانـهم لا بد واقفون عنده . ومن ثم لا نخطىء اذا قلنـا انهم مهما تفرقوا يلتقـون في النهـاية .

وعلى هذا الاساس تكون مجدية تلك المحاولة التي ترصد خطوات الناقد.

حقا قد يكون فيها شيء من الاعتساف ، وقد تلغي كثيرا من جوانب التفرد عند مختلف النقاد ـ لا سيما اذا كانوا موفقيين ـ الا انها في النهاية تصف للقارىء جماع ما يؤديه النقد وهو ينظر الى الصورة والمضمون .

وهنا يمكن أن نتوجه بالسؤال : كيف يمكن والحال هذه أن تمضي عملية النقد من بدئها حتى النهاية ؟

في اجابتنا عن هذا السؤال لن نحتاج من الناقد الى أكثر من **مناقشة موضوعية للنص الادبي** . ولكن لما كان هذا النص يرتبط بفنان ما فليس شك في أن أسلوب التعرف اليه ينبغي أن يحدد ، وبالتوازن بينهما ـ وهذا ما يقوم به الناقد ـ نرى مصادر التجربة وصورها ومعانيها ، وتكون وضوح الرؤية غالبا محكا لتوفيق الفنان .

واذا فمعنى ذلك كله أن أمامنا **نصا وفنانا او اثرا اديبا وصاحبه** ، والى جانب هذين ثمة **قيم** يفرضها نوع الاثر الادبي وحقائق يقررها موقف الاديب ، وسنحاول فيما يلي ان نقف عند كل وقفة متأنية .

(٢)

اما المؤلف فهو قاعدة اساسية لفهم النص ، وقد ظهرت خطورة هذه القاعدة بتشعب أبحاث علم النفس واقتحامها مجالات الادب على أساس أن العلاقة بينهما هي تحديد الدوافع والاحساس والادراك وما أشبه ذلك ، وكشفت مدارس السيكلوجيين من بنائية ووظيفية وجشتالتية ان شبرانجر Spranger مثلا يؤدي الدور الذي يؤديه فانت Wundt وان الاثنين يسهمان في الكشف عن سلوكية الاديب أو نفسيته ، التي هي نقطة انطلاق نحو النص ان لم تكن بؤرته أو البوتقة التي ينصهر فيها(١) .

على أن النقد القائم على التحليل النفسي كاد ينحصر اليوم فيما خلفه ستارك يونج Stark young واتباعه الذين شغلوا أنفسهم بالرمز والاسطورة كما شغل الفريديون أنفسهم باللغة والباطن . ويوضع كتاب فردريك برسكوت « العقلية الشعرية » The Poetic Mind ـ وقد أصدره سنة ١٩٢٢ ـ في

---

(١) شبرانجر واحد من علماء « النفس الفهمي » أو علم النفس الانساني الذي يجعل الظواهر الحضارية تعبيرا تاريخيا للنماذج الانسانية ، وهذه النماذج التي هي عنده نقطة البدء نفوس تتحقق فيها القيم التي تبحث عنها . واما ويلهلم فانت فهو الذي أسس عام ١٨٧٩ اول معمل لعلم النفس ، فأشبهت مناهجه مناهج التجريبيين الى حد ما ، وان يكن فانت حصر مباحثه في الاحساس بخاصة .

مقدمة أوضح كتب النقاد السيكولوجيين الذين يطبقون نظريات فرويد على الادب، ونرى له شبه تأثير على أقطاب من النقاد منهم ريتشاردز I.A. Richards صاحب نظرية التحليل النقدي القائم على فهم اللغة وصاحب كتاب « قواعد النقد الادبي » الذي وضعه سنة ١٩٢٤ ولا يزال الى اليوم مرجعا أصيلا لنقادنا المحدثين .

هذا لا يخفي اطلاقا ـ في تحديد ملامح المؤلف ـ دور التاريخ من حيث هو علم يسجل نشاطات الانسان على مدى الزمن . وكان لاشتغال علم النفس الفهمي ـ الذي اقتحم نفسية الاديب ـ بالعلوم الاجتماعية وبالانثروبولوجيا أثر في فتح باب كبير نفذ منه التاريخ على نحو لم يعهده القدماء قط . واليوم تتلاقى فلسفة النقد الادبي الحديث مع فلسفة التاريخ المعاصرة ، حتى لنرى أميل بربيه يتحدث بثقة عن النقد التاريخي (١) ، وهكذا ..

وبقدر ما تضخم نقد النص بمجاهدات النفسيين ازدحم بالتاريخيات وغيرها من الانسانيات بحيث ضاعت الحقيقة الادبية ، أو كادت . ولتلافي هذا يجب على الناقد الا يسرف في البعد عن فنية النص ، يجب أن يستمد من المؤلف مباشرة ما يلقي الضوء على اثره(٢) مع ربطه بكل ظروف البيئة ـ مادية كانت أو معنوية ـ بحيث يصبح من السهل بعد ذلك أن يتساءل : كم جعل المؤلف نصه انعكاسا للتجربة ؟

وبعبارة اخرى يتساءل : الى أي مدى جعل المؤلف أثره تقليدا للحياة؟

وهكذا تثار قضية « المحاكاة » على نحو اتفاقي ، ولكنه أصيل لان الفن شيء آخر غير الحياة ، ولان العمل الادبي واقع فعلي مضاف اليه اعماق الاديب . وهذا ما نسميه بالواقع الفني ، وهو نفسه ما تدور حوله المعركة التقليدية من حيث كونه صدى الهام أو نتيجة دربة وتمرس .

ومسألة الواقع الفني تلغي السؤال الذي يطرح دائما وهو : هل المؤلف صادق ؟ بمعنى هل النص تصوير لاحداث حقيقية ؟ ان قبول النص يتوقف على مدى قدرة المؤلف على ان « يمنطق » التجربة كصورة فنية ، فللحياة منطقها ، وللفن منطقه ، بل للموقف الادبي سواء أكان شعرا أم قصة أم

---

(١) Transformation de la Philosophie : p. 155, Paris 1950.

(٢) في رفض هذا الاتجاه يقول محمد مندور في كتابه « في الميزان الجديد » صفحة ٩٢ ط . لجنة التاليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ « فقد أستطيع أن اطمئن الى تصوير أديب ما لنفسية ما في رواية ما ، ولكني ارفض أن أثق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس عن الانسان اطلاقا أو عن ملكة من ملكاته ، لاني أحس ان حديثهم لا يلاقي حقيقة أي نفس ممن أرى حولي».

مسرحية منطق معين . وما قد نقبله في الحياة قد نرفضه من المؤلف ، او قد نرفضه في موقف فني له ونقبله في موقف آخر .

فالصدفة قد تبدو جميلة في الحياة ، وقد نقبلها ونسلم بها ، بل قد لا نرى في تتابعها غرابة على الاطلاق . على انها في العمل الادبي تصبح مبتذلة، وهي قد تكون أكثر ابتذالا اذا أحدث المؤلف بها « نقلة » جوهرية في رواية، او اذا لجأ اليها أكثر من مرة في المواقف العادية .

صدق المؤلف على اية حال ان كان يطرح للمناقشة فعلى أساس ارتباطه بالنص لا على أساس أخلاقي محض ، ويعني هذا أن انشغاله بالحياة المثيرة للانفعال والباعثة على الاحلام يجب أن يكون في حدود منطق عمله الفني . ومن ثم قد يجوز للناقد أن يتحدث عن ان تأثير ماركس مثلاً فيه يقترن دائما او أحيانا بتأثير فرويد ، مع أن منطق الحياة يرفض المصالحة بين المذهبين ، فالاول يؤكد أشكال الجماعة والثاني يعنى بالجوانب الغريزية والذاتية . ومع ذلك فقد يجد ناقد آخر أن كلاً من ماركس وفرويد لا يعملان الا لسحق الهيكل الاقتصادي والكيان الاخلاقي جميعا .

ومعنى هذا أن تقاليد المؤلف تدخل في اعتبار الناقد شاء او لم يشأ، وان احلامه ومكوناته ورموزه تجد مجالا للتشريح في أثناء تقييم الحقيقة عنده.

ان المؤلف او شخصية الفنان مشكلة ، ولكنها تخضع دائما لحلول لا تبعد كثيرا في الواقع ، بحيث يمكن ان نجعل « الجنس » عنده مصدرا للاضطراب العصبي مرة ، ومرة أخرى بدءا للتفوق ، ومرة ثالثة طريقا للالحاد ، وهكذا...

وأخيرا نريد أن نسأل: ماذا لو كان المؤلف يكتب عن نفسه فعلا ؟

الجواب سهل ، فهو في هذه الحال اما يصطنع سيرة شخصية autobiography واما يسجل خواطر لا يقصد بها تشكيلا فنيا ، واما يكتب مذكرات او يرصد لمراسلات . ولكل مقاييس خاصة ، فنحن نعجز عن أن نطبق على المذكرات مثلا ما نطبقه على السير ، لان هذه تستمد وجودها من شتى اسباب بعضها التاريخ العلمي ، ودور المؤلف هنا هو ان يطرح على الفن تلك الاسباب من خلال تجربته او في اطار انفعالاته بها وتفاعلها هي معه .

(٣)

راينا أن الحديث عن المؤلف لايخلو من اشارات الى النص فيذات الوقت، وهذا يدل على أن بين الفنان واثره وشائج ليس من السهل قطعها . ولكن

النص مع ذلك يظل له شخصيته الفنية التي قد تختلف عن شخصية المؤلف، فالابله مثلا لا يمكن أن يكون دوستويفسكي ، وهاملت ليس شيكسبير الا اذا جعلنا روميو أو جولييت أو ماكبث أو عطيل الشاعر الانجليزي بعينه .

النص ــ من الناحية النظرية ــ شيء والمؤلف شيء آخر ، لكنه على أي حال مادة التجربة ، والنقطة التي يختلف عندها النقاد ، فقد يناقشها ناقد كأمين الخولي مناقشة سيكولوجية ، وقد يبحث فيها محمود امين العالم عن المضمون الاجتماعي ، وقد تدفع مهنة الطب رمزي مفتاح الى أن يأخذها أخذا بيولوجيا ، واذا كان الناقد أحد المدرسيين الشكليين اغرقنا في نظرية النظم كما خطط لها عبد القاهر الجرجاني أو أخذنا بتطبيقات العلوي صاحب « الطراز » .

والاحكام الى هنا قد تكون صحيحة على ما ذكرنا منذ قليل ، الا ان الاكاديميين لا يطمئنون اليها قبل عمليات التمحيص ، ولا سيما اذا كان النص لاديب قديم . وفي هذه الحال يحاول هؤلاء ان يتأكدوا من صحة نسبة النص الى صاحبه ، ويناقشوا اختلاف الروايات فيه ، ويرصدوا للانحرافات التي طرأت عليه قبل دراسته .

أما هذه الدراسة ــ وهي ليست وقفا على القديم فقط ــ فمتشعبة ، غير أن الدكتورة سهير القلماوي تحصرها في **الاداة والصور** (١) ، والاداة هي اللغة بطبيعة الحال بالاضافة الى ما يصاحبها من ايقاع وأخيلة ، وأما الصور فهي الاشكال الفنية التي يصدر بها النص .

ونقطة الخلاف بيننا وبينها شكلية . اذ طالما كانت ترى ان الصور التي تعنيها هي الملحمة والقصة والمقالة والمسرحية والقصيدة ، فمن المستحسن جمع هذه تحت ما نسميه بالضروب او الاجناس الادبية . وفي هذه الحال يقصر « اصطلاح » الصورة على ما يدخل في بحث الأداة ، والصورة هي التي يسميها البلاغيون قديما تشبيها واستعارة ونحو هذين مما يندرج تحت المجاز .

وبوسعنا أن نستخلص من كل ما يدور حول النص أنواعا من الاسس يسهل على الناقد ان يقيم عليها تحليله وتفسيره ، ولكن مشكلة النص أكبر من أن يلفق لها الحلول ، فهي تضرب في صميم اللغة ، وفي الوقت نفسه تمتد امتدادات بلاغية ، كما أنها تشترك مع الموسيقى في الايقاع ، وتثير أيضا في معرض العبارات **قضية المضمون** .

---

(١) محاضرة في النقد الادبي ٥٤ (ط. معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٥٥)

الامر ليس سهلا اذن ، ومن أكبر ما يدل على الصعوبة فيه اختـلاف الآراء حول طبيعة الكلمة الادبية ، فهذه ان كان لها ان تؤدي وظيفة التعبير عن القضايا الموضوعية ، فسوف تظل على صفة بدائية اذا قورنت باللغـة العلمية المتطورة تطور الحياة نفسها ! ان رغبة الفنان في اختيار «الانسب» وليس « الموضوعي » في مجال الاستحضار او الاستدعاء ـ وهـو تصوير خالص ـ توقعه في أسر الذين سبقوه الى التجربة نفسها . ومن ثم نرى كيف يلجأ الشاعر ـ مثلا ـ الى اللغات القديمة أو العبارات التقليدية ذات المفردات المتشابهة في الموضوع الواحد . فالفتاة الجميلة عند امرىء القيس هي هي تقريبا عند المتنبي ، ولا يحاول شوقي ولا ناجي ولا طه المهندس ان يخرجوا ـ تقريبا ـ عن دائرة الشاعرين القديمين . وربما يكون القمر والغزال والعيون التي فيها حور ، القاسم المشترك عند الجميع !

وقد يكشف فقه اللغة عن تطور في معاني بعض الالفاظ او يضع أيدينا على الفروق التي يهتدى اليها في الصفات المختلفة ، غير أن عمله يظل بعيدا نسبيا عن عمل الناقد العادي . فان كان هذا على حظ من الذكاء نحى جانبا كل شيء واستعاض عنه برصد « فكرة » النص بـدلا من تقييـم الصورة او قياس المدلول المحسوس .

والحقيقة ان الكلمات ـ وهي مجموعة رموز صوتية(١) ـ حينما تنمـو وتتطور تصبح مدلولاتها الموضوعية صارمة . ويكون دور الأديب شاقـا في ايجاد قاموسه الخاص ، وبقدر ما ينجح في تصفيته من الموروث التقليـدي يجب أن ينجح في اعطاء البعد الصوري له ، ومعنى هذا أن يدخل المعركـة في ميدانين : احدهما ميدان التخلص من القوالب القديمة ، والآخر ميـدان التخلص من اصطلاحات العصر الفكرية وما يتبعها من أساليـب أقرب اليها عبارات الجمهور القارىء بوجه عام .

نحن نؤمن بأن اللغة العصرية أرقى من لغة الاولين ـ علـى الاقل فـي مدلولاتها المجتمعية ـ ولكن الأديب يعيش باحساسه اكثر مما يعيش بعقله ، بمعنى أنه يفسر حياته تفسيرا قائما على الوجدان ، وفي هذه الحال يتحرر كثيرا من هذه اللغة الراقية . فان عجز امتـلأت آثاره بالهتافات المبتـذلة

---

(١) يستحسن مراجعة كتاب Stephen Ulmann وعنوانه Words and their use وقد ترجمه الدكتور كمال محمد بشر بعنوان « دور الكلمة في اللغة » ولا يساوي هذا الكتـاب في الاهمية الا كتاب Study of words الذي اصدره Richard Trench في لندن سنـة ١٩٦٠ .

والشعارات التي يرددها الفاهم وغير الفاهم ، وما أكثر من ضاع من شعراء الشباب وهم ينقلون لغة الحياة اليومية الى قصائدهم !

ولو قد يتسنى للناقد أن يراعي هذا فيواجه تلك المشكلة الجديدة التي توجدها قاعدة أن مقدرة الفن على التعبير - كما وكيفا - رهينة بامكانيات الأداة ، لفتح أمام أحكامه ابوابا عدة ينفذ منها الى حيث يبرز ظاهرة السقوط فنيا لبعض الاعمال الادبية .ولقد طالما قرأنا قصائد فأحسسنا أن طاقة الشاعر اللغوية أصغر منها خياله ، وكم زهدنا في حوار مسرحية أحسسنا أن لغتها لا ترتفع الى مستوى الأفكار !

ان الاديب الذي يختار قاموسه يستطيع أن يطوع مادته بحيث يكون كل يوافق كلا .. بلا فضول ، ولا ضيق ، ولا تعسر . وعلى ذلك تصبح قضية ملاءمة النص للتجربة موضوع سجال خصب ، ويرتفع الأديب في نظر الناقد ما كان قد عبر بقدر ما أحس .

ولكن هذه المطابقة تستلزم شيئا آخر ، هو موسيقية الكلمة . وخطر الموسيقية يظهر في الشعر خاصة بغض النظر عن ميزان العروض ، اذ يتاح في هذه الحال لون من البحث في الايقاع الداخلي للكلمات وهي تتسق في البحر العروضي باكمله.ولكن الاحداث المنتظمة ذات الايقاع الرتيب في الشعر، تظل سمة العبارة في الاعمال الادبية الاخرى ، والا افتقدت هذه الاعمال كثيرا من قيمها الجمالية الغامضة !

والحقيقة انه لا وجود للدلالات اللفظية بغير التعرف على **جرس الكلمات** فيها ، ولكن النقد الادبي يذهب الى ابعد من ذلك فيرى أن في الامكان الوصول الى أقصى آفاق الجمال بتتبع جرس الالفاظ دون معانيها ، وأكثر ما يكون ذلك عند الشعراء الرمزيين . ويعتمد كثير من الشعراء المحدثين اليوم على هذه الظاهرة ، ومن ابرزهم سعيد عقل ونزار قباني وخليل حاوي. ويرى الاخير أن الشاعر المعاصر في التفاته الى « اللغة المحكية » انما يدخل في الشعر ايقاعات جديدة مستمدة من طبيعة الحياة والعصر (1).

واذا كان التلازم قائما بين الكلمة وجرسها فلا شك أن المعول عليه هو المعنى ، ودعك من هذه الكلمات التي غامت معانيها في دوامة حكايتها على مر العصور . فهذه يختلف دورها من موضع الى موضع ، فالشاعر الذي يقول

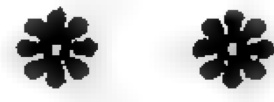
---

(1) قد يخالفنا الشاعر في ذلك ، ولكنه لا يعني أية لغة ، والدليل على ذلك ان صلاح عبدالصبور مثلا وكذا حجازي وخليل خوري لا يقدمون اللغة المحكية في أي مستوى . وقد قام فاروق خورشيد بدراسة لشعره « أناشيد صغيرة » ناقش فيها موسيقية صاحب الديوان .

اليوم : بخ بخ ! في معرض التهليل ، أو : حبطقطق حبطقطق ! ليحكي صوت الخيل وهي تعدو، قد يثير عليه من السخرية ما لا يثار على قاص أو خطيب، لان للشعر موسيقيته التي ترتبط بمدلولات الالفاظ !

على أن العلاقة بين الجرس والمعنى تظل بعد ذلك علاقة صوتية،ويستطيع الناقد العادي أن يكشف عما نبا منها وجفا وعما رق ودق ، ويقاس نجاح الاديب من ثم بالبعد عن الغريب والحوشي والمهجور . فان كان ثمة تقديم وتأخير وحذف وذكر وما شابه ذلك ، فلأن موسيقية العبارة تريده بقدر ما يريده المعنى .

وهكذا نرى الكلمة المفردة والجملة كاملة والتناسق بين الالفاظ فيها وما يتردد داخلها من ايقاع .. نرى كلّ اولئك مجالا ينشط له الناقد في النص، وهو يستطيع ـ بالنسبة لنا نحن العرب ـ أن يستعين بآراء قيمة خلفها لنا عبد القاهر الجرجاني في النظم ، ولأمثاله من البلاغيين لفتات أخرى لا تقل ذكاء عن لفتات ريتشاردز وغيره من التحليليين في أوروبا وامريكا .



ومهما يكن من شيء فقد بقي أمامنا الحديث عن الصورة وفي هذه الصورة التي يشترك في تكوينها الالفاظ ، والايقاع الذي يفرضها صوتيا على المتلقي، والخيال الذي يسهم في اعطائها كل صفحات جمالها .. في كل أولئك يبتعد النص عن الارتباطات الدارجة ، وينتقل الى مضمار الفن ، والحقيقة ان الكلمة المبتذلة ـ ولا أعني المستهجنة ـ يجب أن يكون لها ارتباط غير مألوف لتصبح غير عادية ، ويتم هذا عن طريق التشبيه الذي يجري كثيرا في كلام العرب « حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد»(١) .

والتشبيه يذكرنا بالاستعارة ، لأنها منه وان تكن أقوى أثرا حتى قال أرسطو « التشبيه استعارة ، والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف » وقد عرف الاستعارة في « الخطابة » بأنها نقل اسم شيء الى غيره ، وعرفها ابن المعتز بأنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها . وجعلها العرب بعد أو قبل من صميم البيان ، فدار حولها من المناقشات والتقسيمات ما جعلها نشاطا عقليا من الممكن تقييمه ، وكان أرسطو قد توسع فيها فجعل منها المبالغات والامثال .

وسواء أكان النص استعارة أم تشبيها ، فالمعول عليه فيهما وجه الشبه. ويرى الناقد حقيقة التجربة من خلالهما ، ومن خلال صور المجاز كافة . بل

---

(١) المبرد في الكامل ٢ : ٦٦ « ط. التجارية سنة ١٣٥٥ » .

هو يناقش جزئيات الصورة ــ ان عدل المؤلف عن اي نوع من أنواع المجـاز ــ في أشكال النص الاخرى حين يصطنع اسطورة أو يستخدم مثلا .

ومع توفر عنصر الجمال الشكلي الى جانب ما قدمنا يصبح النص وكأنه أجيز فنيا ، فالصورة واضحة لا تمثل خللا في السياق ، والتجربة سليمـة الجوانب قوية الدلالة ، والكلمات موحية موقعة ، فما على الناقد بعد هـذا الا أن يصدر حكمه اذا أراد ، والا فهو يجيب بـ « نعم » اذا سأل : هل نجح المؤلف في التعبير ؟

غير أن هذا العمل بخطواته تلك لا يتم عادة الا على الصعيد الاكاديمي ، لان النقاد الذين تستهلكهم الصحافة لا يكلفون انفسهم مشقة هذا الضرب من المحاولات . بل لعل كثيرين يرون أن كل نظريات الجرجاني والآمدي ــ وحتى أرسطو ــ عبث لا طائل وراءه أو مراوغات يتقنها المدرسيون .



وخلاصة ما قلنا في هذا الميدان ــ بطرفيه المؤلف والنص ــ أن الناقد يقرأ الاثر فينفعل ، ونتيجة انفعاله يفسر ويحاول ان يصدر احكاما مقومـة لا يراها قاطعة بحال . وهذه الاحكام المقومة على الرغم من أنها ذاتية أساسها نوع التجاوب أو درجته مع الاثر ــ من حيث أنه تجربة وجدانية في صـورة موحية ــ ترتبط بقواعد سابقة او آراء موضوعية اتفق على التسليم بهـا اولو الرأي المسدد .

ولا يقصد بهذا النقد غالبا الا الكبار الذين استوت ثقافتهـم وعرفـت فلسفتهم أو كان لهم مضمون واضح يصدرون عنه . وأما الناشئة او البادئون فهؤلاء يحتاجون الى النقد التقريري الذي يفرض عليهم ــ ليس الى حـد التعنت ــ طرقا معينة قصد الهداية وتسديد الخطى .

(٤)

اما الميدان الثاني للبحث في النص ــ وهو ما اقترحت تسميته بالاجناس الادبية كالملحمة والدراما والقصة ــ فمن الصعب جعله جزءا من فصل ، واكثر جدوى لو خصصناه ببحث مستقل . ولهذا نعدل عنه مؤقتا الى ما نراه في صميم البحث النقدي وهو الميزان او تقويم هدف الفن ، وبعبارة اخرى هـو التعرف على مضمون النص .

والمضمون في الواقع ليس هو الموضوع ، وليس هو الجنس الادبي .

بمعنى أنه لا يمكن أن يكون قصة ولا قصيدة ولا موضوعا لقصة او قصيدة، وانما يكون الفكرة التي يستهدفها الاديب . وهذه الفكرة مرتبطة بموقفه العام من الحياة او بفلسفته التي تربط الوجود بقوانين يرتضيها هو بعد طول دربة وتمرس .

فشلي مثلا يكتب الشعر ، وله في الشعر قصائد ، وتحوي كل قصيدة موضوعا أو أكثر . ولكن وراء أية قصيدة مضمونا معينا ، أو نظرا مرسوما الى الناس يحدد علاقاته بهم ، وهو يشكل جزءا من فلسفته .

وأبو العلاء المعري يكتب « رسالة الغفران » وهذه لها موضوع ، ويكتب « الفصول والغايات » وتلك ذات موضوع آخر ، وينشد القصائد الطوال والملتزمة بشيء لغوي وغير الملتزمة بشيء آخر . وهو في كل هذا يصدر عن موقف في الحياة ، ربما يخطط له التبرم والزهد في كل شيء حتى في غيبيات الدين .

وهكذا ، مما يتهيأ لنا به ان نطرق الموضوع الازلي وهو : لماذا يكتب الاديب ؟ وبمعنى آخر : ما هدف الفن عنده ؟

أهو للامتاع واللذة أم للفائدة والتهذيب ؟ الادب للمجتمع أم الادب للادب ؟ ان النظرية الرومانسية ترفض أن تحدد الفن تحديدا موضوعيا ، ويرى أصحابها الفنان منفصلا عن الناس ويصدر وفق مزاجه دون ما تقيد بأي قيد. ولقد قرر « سوريو » أن طائفة الكلاسيكيين الذين يأخذون بفكرة الالهام يؤيدون تلك النظرة(١) ، وعلى هذا يصبح الفن للفن قيمة عند من يتشيعون لاولئك وهؤلاء . وفي حدود هذا المعنى يضع كروتشه وبرجسون وكيسلرنج ومن يتأثرونهم عندنا مفاهيمهم المختلفة ، ويقدمون الآن أدباء جعلوا أنفسهم في صف واحد ضد المحدثين ولا سيما ضد الشباب من الشعراء .

فصالح جودت مثلا قد يعتبر في نظر بعضنا كلاسيكيا ، ويعده آخرون رومانسيا أو واقعيا . غير أنه على أي الحالات يهاجم ــ كناقد هاو ــ كل الشعراء الذين لا يلتزمون الاطار التقليدي للقصيدة ، ويضمنون شعرهم موقفا طليعيا . بل قد يسميهم جميعا وبلا استثناء قرامزة ، كما يسميهم غيره حمرا ، وباسم الاخلاق تارة والقيم تارة اخرى يتعرض المحدثون لمحنة منشؤها أساسا كفرهم بنظرية الفن للفن .

ولكن الذي يقرر هذا المستوى ــ دون أن يرفضه ــ الناقد المحايد ، فيتناول النتاج الادبي في ضوء هذه النظرية كاشفا عن مواطن الجمال التي

---

(١) مجلة علم النفس ٣٦١ فبراير سنة ١٩٥٣ .

لا نظير لها في الاستاطيقا ، فان لم تكن القيمة جمالية طرحت على مقياس اللذة الخيالية أو مجرد الامتاع . وهنا يحرص الناقد على أن يكشف : هل تحقق الهدف بايصال تجربة الأديب الى المتلقي ، أي ان الناقد يعين القارىء على تعيين ابعاد تلك التجربة وسبر غورها .

ويبدو أن طائفة كبيرة من الادباء قد استهوتهم هذه القيمة الطبيعية ، فتوسعوا فيها توسعا أضر بالادب ضررا يخشناه الاخلاقيون . الا أن طبيعة الادب تستطيع أن تتقبل كل ما لا يسرف في اللذة ، ولا سيما اذا أضحت حسية . ومن ثم قد يقرأ بعضنا نزار قباني بمضض ، وقد يرفض بعضنا الآخر أجزاء ضخمة من أشعار بودلير وسعيد عقل ، وثمة كثيرون يهاجمون مدام بوفاري وعشيق اللادي تشاترلي وانا كارنينا، بينما يقرر غيرهم من النقاد انها في مستوى الاعمال الكبيرة التي تنسب للرواد !

ولا نستطيع أن نطمس جذور القضية ، فقد قرر أفلاطون ان الفن لا يهدي الى شيء أو لا يوصل الى الحقيقة . وهو قد يجدي ، ولكن في حالة التسبيح بحمد الآلهة أو في حالة التغني بمآثر الابطال . على أن أرسطو رأى من بعده ما رآه الاجتماعيون ، رأى أن للفن دورا في البناء الاجتماعي ، ولهذا لا بد أن ينفع ، أو يجب أن يكون له هدف ، حتى وان كان تعلم الحياة !

ولا شك أننا نستطيع دون الدخول في مشاكل ميتافيزيقية عن طبيعة الفن للفن ، أن نقبل الادب الغائي أي الادب الذي يستهدف غاية معينة ، وهذه الغاية هي ما نعبر عنها بالمضمون . ومن ثم نرفض أن يكون من قيم الادب التسلية أو الامتاع أو التطهير(1) أو التنفيس أو الفرار ، بمعنى أننا لا نقبل مثلا من علي محمود طه أن يهرب مع الملاح التائه ، ونأبى على ابراهيم ناجي أن يطير وراء الغمام أو ينشد ملحمة السراب ، ونأخذ على شكيب الجابري أن يربطنا بآفاميا بقيود جنسية وبلاغية قوية .

ان النقد من حيث هو نقد لا يملي شيئا من هذا ولكنه يناقشه على المستوى الاجتماعي والفني . اذا طالما سأل : كيف نجعل الاديب نقطة انطلاق لبناء مجتمع تتكافأ فيه التجربة والفن ؟

العلم يقدم الحلول التجريبية ، كما يقدم الدين الحلول الغيبية والفلسفة حلولها العقلية ، فلا أقل من أن يقدم الاديب حلوله الوجدانية !

---

(1) Catharisis هو الاستمتاع بدون ألم ، والانسان في رأي ارسطو على ما ذكر في « فن الشعر » في حاجة الى أن يطهر نفسه من الانفعالات القاسية ، وليس كالمأساة اقدر على ذلك لان المحاكاة في هذا الفن ترمي الى اثارة الرحمة والخوف وبهما تخلص النفس من الانفعالات الضارة .

وعلى هذا يحاول الناقد دائما ان يحدد معالم العمل الادبي ، او فلنقل يسأل عن مهمة الاديب نفسه ، ويمكننا ان ترجع كثيرا من حملات النقـاد على ادب هذه الايام الى عدم وضوح اية غاية . وبلغ من اشتداد النكير ان طولب كثير من الادباء بتحقيق القيم الاخلاقية ــ على أقل تقدير ــ فبعثت من جديد آراء شلي واليوت ومن لف لفهما ، بل تكاد تطل علينا من جديد تـلك النزعات التي جعلت واحدا كالبوصيري ينشد « البردة » وآخر كمحرم ينشد « الالياذة الاسلامية » بل يتقدم بعض الدارسين فيخطط لمنهج الفن الاسلامي دون ما نظر الا الى الاخلاق التي عبثت بها حضارة القرن المادية .

نعم ان القيم ينبغي الا تفقد أخلاقيتها ، ولكن الخطر أن تصبح كل شيء!

والخلاصة أن الناقد يريد أن يرى المضمون،وبمقدار طواعية هذا المضمون لتفسير الحياة يقبل النص ، ولنقلها بصراحة : ان السبب الذي من أجله لا يقدم لنا كثير من الادباء أية قيمة او يقدمون لنا قيما شوهاء ومبتورة هـو انهم لم يستكملوا أسباب نموهم . فالى جانب تأهب الاديب بالأداة يجب أن يتأهب بالفكر حتى لا نحس أنه لا يعرف شيئا ، لان معرفة الاشياء أصبحت من الامور العادية جدا في القرن العشرين .

وليس معنى ذلك أننا نطالبه بالتزام الوجوديين ، ولا نطالبه بمـوقف الماركسيين ، لا ولا نحب أن ينتمي الى طائفة متعصبة او الى حزب متعنت . انما نطالبه بالادراك وتعرف الاسرار قبل ان يقدم نفسه الناضجة التي تعيش الحياة من خلال تجربة الانسانية كلها ، والانسانية لا تلهو وكذا الفنان !

واذا كان من غير المقبول لنا ان يسخر المؤلف نفسه وفنه للدفاع عـن عصبية بذاتها ، فنحن كذلك لا نقبل من الفنان أن يهرب من الحياة ليعيـش في هلاميات ترفضها الحياة . نحن نريد منه ان يكون ذاتا حية مفردة داخل اطار مجموع حي متحرك له مشكلاته ، وله مقدماته التي يدافع عنها لانها رؤيا الفن التي تقدم طبيعة الفنان على استشرافها .

الفصل الثاني

أجناس العمل الادبي

هذا امتداد طبيعي للبحث في النص، وقد آثرنا ان نطيل فيه القول لاهميته من ناحية ، ولانه يحتاج من ناحية اخرى الى نظرات تاريخية تحدد نمو الظاهرة الادبية من داخلها وانتقالها من ادب الى ادب او اختلاطها بظاهرة ادبية اخرى على نحو يؤلف شيئا جديدا ، وهكذا ...

ونظرية الاجناس الادبية(١) تقوم أساسا على عنصر الزمن لتكشف عن تأثر اللاحق بالسابق ، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينقده وما قد أضيف اليه منها أو عدل عنه الى غيرها ، فكان من ثم الجديد او المخترع او الجمود الذي لا يضيف فضلا للفنان . وعلى هذا النحو لا يمكن أن نفهم تماما قصيدة من الشعر المرسل لشاعر محدث دون أن نربطها بكل مجهودات الشعراء الذين سبقوه ، بل ربما وجدنا فيها ما قد يلزمنا بالتعرف على بدايات الشعر التي تتوغل في عصور سحيقة .

وبالمثل يجب أن نتسلح بمعرفة ماضي الدراما اذا أردنا ان يصدق حكمنا على مسرحية معاصرة . وليس يكفي ان نعرف انها كانت من قبل شعرا واصبحت اليوم نثرا ــ مع وجود المسرحية الشعرية على نطاق ضيق ــ وانها

---

(١) بالفرنسية Genres Litéraires وكان الانجليز يطلقون عليها Literary Species ثم عدلوا عنها الى Literary Genres وفيها اشارات الى ثلاث مراحل حضارية تطور الادب خلالها تطورات مختلفة . أولاها الفيتيشه Fetichism التي انتهت بنهاية القرن الرابع عشر تقريبا بعد أن أظهرت البواكير الاولى لشتى الفنون ، والثانية الميتافيزيقية التي عطلت حركة النمو الفني لانها أرست دعائم الكلاسيكية على أساس محاكاة القديم فقط ، والثالثة الوضعية Positivisim التي تجعل الادب اداة تعبير عن حاجات المجتمع لخضوعه لعناصر الزمان والمكان والاوضاع الاجتماعية .

كانت قديما تراجيديا ثم نشأت الكوميديا غير معتنى بها كما يقول ارسطو ، وبعد ذلك اندثرت في العصور الوسطى لتقوم درامات دينية تنحرف في القرن الخامس عشر او السادس عشر الى « الشعبية » في هزليات ساخرة .. ليس يكفي هذا ، وانما لابد من تفهم الخصائص الفنية من حيث هي كائنات عضوية حية تنمو متأثرة بالاوضاع الاجتماعية والزمن ، وتتحرك في أطر الفن من ايقاع وغنائية ووزن مقفى ـ اذا كانت شعرا ـ خاضعة او غير خاضعة للقواعد المتوارثة.

لقد أصبح من المقرر ان احاطة النص الادبي بهذه المعرفة التاريخية النقدية يخدمه ويستكنه جوهره ويرسم ابعاده الحقيقية ، ولهذا كان لا بد لاي ناقد من أن يلزم نفسه بقراءات مقارنة تتوجها مجهودات فردينان برونتيير (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) . وكان هذا مدرسا بالمعلمين العليا ومديرا لـ « مجلة المعلمين » ونشر في النقد وتاريخ الادب ثماني مجموعات كلها تشهد بحرصه على أن يؤكد دائما العلاقة بين العلوم الطبيعية وتاريخ الادب ، بل قد رأى ـ استنادا الى نظريات داروين ولامارك وسبنسر(١) ـ في بعض ضروب الادب ما يشبه الانواع في مملكة الحيوان من حيث تطورها وتسلسلها المعروف .

على اننا لا نقول بذلك ان برونتيير كان اول من اهتم بنظرية الاجناس الادبية(٢) ، فقد اعتد ارسطو ـ بحسب ما تدل عليه كتاباته في فن الشعر ـ بالفكرة بدليل تقسيماته العقلية الهندسية التي جعلت الادب قصصا وغناء وتمثيلا ، وانقسم التمثيل الى تراجيديا وكوميديا ، وامتازت الكوميديا بكذا وكذا ، ويجب ان تقوم الكوميديا على كذا وكذا ، الخ ...

ولكن برونتيير نبه الى أن نظرية التطور في الادب لا ترمي الى بعث

---

(١) لداروين نظرية التطور ، وللامارك نظرية التحول ، وأما سبنسر فقد نقل قوانين التطور من العضويات الى المعنويات مطبقا اياها على علم النفس والاخلاق والاجتماع ـ راجع V.G. Childe : Social Evolution, Lodon 1950 وتلك من قبيل الفكر المثالي الذي يضرب في فلسفة اوجست كومت (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) الوضعية المنادية بالتطور والتقدم . وقد أفضت تلك الفلسفة الى أن التطور الانساني مر بثلاث مراحل حضارية هي : اللاهوتية التي تنزع منزع الاساطير في تفسير الكون ، ثم الميتافيزيقية التي تقيم تفسيرها على فكر يرفض الواقع ، وأخيرا الوضعية التي تفسر ظواهر الكون بالملاحظة والتجربة . وبطبيعة الحال طبقت تلك المراحل الثلاث على الفن لرصد حركة تطوره .

(٢) يجب ان نذكر هنا أن برونتيير طبق نظريته على ثلاثة أجناس في الادب هي المسرح والشعر الغنائي والنقد الادبي ، وهو يرى بصفة خاصة ان وحدة الموضوعات طورت شعر الوعظ الديني الذي كان شائعا في القرن السابع عشر الى شعر غنائي رومانسي انتشر في القرن التاسع عشر .

الماضي ـ لمجرد بعثه ـ بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن ان يفسر مجموعات المعاناة الفنية في مراحل التطور الاجتماعي . انها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها في الكائن الادبي طوال رحلته عبر الزمان والمكان ، آخذة ومعطية ، متحركة او واقفة ، موجدة في آخر الامر نوعا جديدا يجمع عناصره من بقايا نوع سابق، ليجسد علاقة جمالية جديدة تلائم طبيعة النظام الاجتماعي للعصر .

على أي حال كان برونتيير ذكيا ، وان اخطأه التوفيق عندما رفض أن يعترف بالانتاج الادبي الكبير الذي لا يتلاقى مع فكرته . ومن ناحية اخرى كانت دراساته كلها ذات طابع تقريري ملزم ، والفن كما نعرف لا يلزم بشيء ولا يخضع للدوجماطيقيات ، بل هو حدس او حس باطني intuition قبل كل شيء . فاذا كنا مع ذلك ندعو الى التمسك بنظريته ، فانما على سبيل ان تكون دراستنا ذات طابع وصفي وبتعليلات لا نفترض أن تكون ملزمة على طول الخط ، مع تقرير فكرة ان الاعمال الادبية العظيمة تظل محتفظة بقيمتها الفنية بعد انقضاء وضعها التاريخي الذي نشأت فيه كاستجابة من الاديب لحاجة مجتمعه .

وفي هذه الحدود يمكن أن نأخذ بادىء ذي بدء بالقسمة الأدبية التقليدية وهي أن الاجناس الادبية منها ما هو نثري ومنها ما هو شعري . وبطبيعة الحال لا تقوم هذه القسمة على اساس تاريخي ، بمعنى ان الاجناس النثرية مثلا لم تسبق الاجناس الشعرية ، وان القطعة الملحمية ـ من حيث هي ضرب شعري يقوم على الحكاية ـ ليست متقدمة على الاسطورة او الخطبة . وانما عملية النشوء والارتقاء او التوالد كانت تقع بدون قيد الا قيد حاجة العصر ، وقد ينشأ جنسان معا من النثر والشعر في زمن معين وعلى صعيد مكاني واحد . وعلى ما تدل الدراسات الانثربولوجية والميثولوجية يمكن ان نقول ان اول تعبير ادبي ـ في العالم ـ ارتبط بالدين ارتباطا معيشيا . ولعلنا لا نجد حرجا في أن نجعله أسطورة بمعنى Myth ـ اي شيء يقال لو جاز أن نصدق فقهاء اللغة ـ وليس بمعنى الحكاية الخرافية !

لكن لهذا مجالا آخر ، ومن ثم نعود فنقول انه لما كانت القسمة الادبية الثنائية قد حلت ـ ولو شكليا ـ مشكلة طبيعة الاداء الادبي او صياغته في خطوطه العريضة ، فانه من الضروري ان نتبين الخطوط الاقل عرضا . وهنا نرى في النثر بصفة أساسية الخطابة والامثال والقصص والسير الادبية ، وبدرجة اقل المسرحية التي نشأت شعرا . وسنرى في الشعر بصفة أساسية الملحمة والغنائيات والمسرحيات الشعرية ، وبصفة اقل الأمثال والقصص

الشعري الذي حل في تقدير الشعب محل الملاحم الكلاسيكية العظيمة(١) .

وعلى هذا النحو تبدو القسمة الثنائية تقريبية ، او هي لا تعني شيئاً كثيرا في صياغة الجنس الواحد الا بمقدار ما يكون هناك من فرق بين الاداء الشعري في المسرحية مثلا والاداء النثري وتأثير ذلك في عرض الموضوع وتطويره. الا ان وجود الانواع ـ على ذلك النحو المعقد ـ مؤيد لفكرة برونتيير، اي أن قوانين التطور في عالم الاحياء لها ما يماثلها في عالم الفنون . فالملحمة مثلا تشبه الكائن البيولوجي في انها تنشأ وتتطور ثم تنقرض . وانقراضها لا يعني فناءها ، وانما يعني ان بعض عناصرها جعل أساسا لنوع آخر كالمسرحية مثلا او الرواية النثرية التي عبرت بمرحلة الاروتيكا .

وفي الاجناس الادبية لأدبنا العربي لا نزال نرى اضطرابا في الرؤية الفنية الى الفنون التي تنظم وهي في الاصل نثر ، كحكايات الابطال التي ترد في سياق القصيدة الجديدة بتفصيلات تبعدها عن الشعر ، ومسرحيات البطولة والمواقف التاريخية اللافتة التي تزدحم بالغنائيات والوصف الحسي والخطابية الجوفاء . ان الخط الفاصل بين الجنس والآخر دقيق ، ولا يكفي فيه أن يكون النظم موسيقي ووقع اوزان وقوافي ، فان أرسطو منذ قديم نبه الى مراعاة اسلوب المحاكاة للموضوع ، وكان ثمة خلاف كبير حول شعر الملاحم وشعر التراجيديا اودى بالاول في معرض المفاضلة على أساس طبيعة كل فن وحقيقة العناصر المكونة له(٢).

ومع ذلك فلا نزعم ان الادباء جميعا يخطئون ، فثمة هؤلاء الذين اطلعوا على آداب الغرب ، ووقفوا بذكاء على المصادر الفنية لاجناس أدبنا القومي ، وجربوا وسائل التصوير عندما تستعار من جنس لجنس وعندما تكون ذات ابعاد معينة لتحقق وحدة العمل الفني . واكثر من هذا رفض بعضهم نظرية برونتيير على قاعدة التطور الوضعية ـ مع تسليمهم بملابسات النشأة والنمو والذبول قبل تحول النوع الذابل الى نوع جديد ـ واستعاضوا عنها بعملية مادية ترد الجماليات الى الممارسة الاجتماعية داخل اطار التاريخ .

وفيما يختص بالبحث الجاد عن الجنس الادبي الاول يمكننا ان نعود الى الكتب المتخصصة ، ولكن يبدو انه كان نمطا نثريا مثاله المسجعات الدينية التي وجدت في الادب الجاهلي القديم . وبالنسبة للأغريق ـ وهؤلاء لهم

---

(١) من اشهر الملاحم الالياذة والاوديسا والانياده والكوميديا الالهية والفردوس المفقود في الاداب الاجنبية ، ويرى بعض دارسي الفولكلور العربي ان ما في السير الشعبية الاسلامية من شعر يمكن ادخاله في نطاق الملاحم .

(٢) راجع فن الشعر ٩ ، ٧٨ (ط. النهضة المصرية سنة ١٩٥٣) .

تاريخ أدبي محفوظ ـ تضمنت طقوسهم الدينية اناشيد صيغت لتمجيد الآلهة، وليكن على رأس هؤلاء ديونيسوس اله الخصب. وظهور هذه الاناشيد هو أول عصور الادب المعروفة(١) ، ولكنه لا ينفي الطور الميتافيزيقي الذي تميزه الحكاية ولا ينفي أيضا أن تكون الاسطورة شعيرة كلامية يقصد بها ترديد اقوال الآلهة في أثناء الطقوس(٢).

المسألة ليست لغزا ، ولا نحن ندور في حلقة لا مخرج منها . اذ يبدو ان الاسطورة عاشت قبل أن تختلط بالحكاية الخرافية موافقة تماما للطور البدائي من حياة كل الشعوب ، ثم أصبحت فنا وعلما وعقيدة وتفكيرا أو قل فلسفة ، بل لعلها اصبحت ـ كما يقول العلامة لويس سبنس ـ دستور الحياة والموت في قالب قصص.

ولسنا نستطيع ان نحدد الصفات الاساسية للاساطير مع انبوهيميروس ـ في القرن الرابع قبل الميلاد ـ واتباعه حاولوا أن يستشفوا منها قيما يقينية، وكذلك راحوا يبينون ما تتضمنه من تاريخ . وهذا مهم كما نرى ، ولكن الاهم أن ثمة دارسين اليوم يرون فيها ينبوع الحياة الثر ، بحيث يمكن ان يرجعوا اليها كل شيء في الدين والفن والعلم والصناعة والاحلام ، بل ان المرء حين يغوص الى « لاوعيه » يجد من بقايا ماضيه ذلك « اللاوعي الجماعي » يمده بحكمة لا ترتفع اليها تجربته قط(٣).

ومهما تكن قيمة هذه الآراء فانها لا تخفي حقيقة هامة ، وهي ان الاساطير اصبحت تحكي حكايات قوامها الرغبة في السيطرة على الطبيعة ، ولهذا فقد ارتبطت بالسحر ، وسيطر رجال الدين ـ الكهان عند العرب ـ بهذا السحر على الرقاب . وذلك حين يستمطرون السماء او حين يشفون المريض ، أو حين يخبرونهم ببعض الغيب . ولا شك أن طقوس الكهان بكل ما فيها من اسجاع تسجل انفعالات متناقضة ، ولكنها في الوقت نفسه ترسم مجتمعا وحياة وتقاليد ، وتجعل لهذا المجتمع شخوصا يهتم الباحثون اليوم بتحديد ملامحهم حتى ليقول الدكتور شكري عياد ان بطل الاسطورة « بطل موضوعي

---

(١) راجع الدكتور محمد صقر خفاجة : تاريخ الادب اليوناني ٣٥ « رقم ٦١ من الالف كتاب » .

(٢) Lewis Spensl: The outlines of Mythology. p. 2, 3, London 1949

وكان ارسطو يرى ان الشاعر يجب ان يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع اشعار « فن الشعر ٢٨ » ويعني هذا أن الخرافة أقدم من الصياغة الشعرية ، والخرافة عنده تعني حكاية عن أبطال تاريخيين صيغت صياغة خيالية .

(٣) البطل في الادب والاساطير للدكتور شكري عياد عن يونج وغيره ٥٥ ، ٨٣ « ط. دار المعرفة ١٩٥٩ » .

بمعنى ما قبل الذاتية» (١) أي يعيش مع جماعته دون تفرد ، فان احساسه بشخصيته او بالذاتية لم يكن قد تبلور بعد .

وعلى هذا فمن الممكن اعتبار كل اسطورة قطاعا يختلط فيه الفرد بالجماعة ، حيث يسجل الجميع افكارهم ، وهذه الافكار مهما تتشعب فانها تتضمن الجزء القولي الذي كان يصاحب الطقوس البدائية ، وهو ما يقصد بكلمة myth وقريبة منها الكلمة القديمة mythos (٢) .

وهكذا نرى ميدان الحكاية واسعا صعبا ، يضطرب فيه السحر بالفن بالمعتقد بالاسطورة ، وقد اختفى كثير مما كان يشكل فيها أسباب الحياة . غير أنها ظلت حتى عصرنا — وبالطبع في عصر الملاحم من قبل — شيئا بعضه دخل القصص وبعضه الآخر دخل الشعر . وها هو ذا ارسطو في مخططه التشريعي يصرح بأن الملحمة عبارة عن « محاكاة » شعرية وان تكن قصة ، بمعنى انها تروي أحداث الحكايات — ولا تقدمها أمام عيوننا كما يحدث في التراجيديا — بعيدا عن التاريخ الذي لا يراعي فعلا واحدا تاما كله(٣) وبهذا القول نلمس الفروق واضحة بين الاسطورة والخرافة والملحمة والمأساة المسرحية .

ولكن اذا كان هذا العرض لا يشفي كثيرا غليل أحد ولا يكشف عن حقيقة الدلالات التي تكمن اليوم في الاسطورة والحكاية فاننا نحيله الى المظان القديمة ، ومن تحصيل الحاصل ان يقال أن أحد الاسباب في غموض هذين الفنين عندنا هو عجز المعاجم عن تحديدهما لارتباطهما غيبيا بما يناقض الدين . فالاساطير « الاحاديث التي لا نظام لها » و «أسطر أخطأ في قراءته » و «سطر تسطيرا ألف علينا وأتانا بالاساطير » و « السطر الاقاويل المنمقة المزخرفة » و « الاسطورة الحديث الذي لا أصل له » وما أشبه ذلك — في معظمه — بما يقدم من أقوال بين يدي الآلهة ، وان يكن فيه الخطأ والكذب الى جانب التنميق والزخرفة حتى لتدخل فيه أسجاع الكهان من بعض الوجوه ! وقد استعمل القرآن الكريم لفظة « الاساطير » بالذات فيما لا اصل له من احاديث

---

(١) البطل في الادب والاساطير ٨١ .

(٢) جاء في The Reader's Companion to World Literature صفحة ٣٠٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ان الاسطورة — بعد تطورها — ليست نوعا أدبيا وانما هي حكاية غير ثابتة Floatable tale وتصلح ان تكون مادة أولى raw material للدراما وهي تختلف عن حكايات التسلية Fabliaux التي منها الف ليلة وليلة وديكاميرون بوكاتشيو واقاصيص تشوسر الشعرية كما تختلف من خرافات الحيوان Fables التي منها خرافات ايسوب وبانج تترا وكليلة ودمنة .

(٣) فن الشعر ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٩ .

فقال « قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ، ان هذا الا أساطير الاولين » أي مما سطروا من أعاجيب الاحاديث وكذبها ، وقال أيضا « وقالوا أساطير الاولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا»(١) أي أن ما انزل على الرسول – في رأيهم – هو من هذه الاقوال التي لا طائل وراءها .

ونجد اختلاط هذا المدلول بما يحاول أن يحدده اللغويون من معنى للحكاية التي هي الخرافة ، فهذه من خرف خرفا « فسد عقله من الكبر » والخرافة « حديث الخرف المضحك » والخرافة كثمامة « رجل من عذرة استهوته الجن فكان يحكي ما رأى فكذبوه وقالوا حديث خرافة » أو « هي حديث مستملح كذب » ولم يستعمل كتاب الله هذه الكلمة قط (٢).

وهكذا لا نخطىء اذا افترضنا ان كثيرا من الدارسين لا يكادون حتى اليوم يفرقون فيلولوجيا بين الحكاية والاسطورة ، فان كنا حاولنا هذا التفريق هنا فلكي نخص الحكاية بالقصة او نجعلها نواة للفن القصصي ، باعتبار ان الخرافة صارت مقصورة على قصص الحيوان كما ورد في كليلة ودمنة التي تأثرها كثيرون في اوروبا .

على أن النظرة التطورية البرونيتيرية قد لا ترضى عن ذلك – والواقع انها لم تتعرض له قط – كما أن النظرة المادية قد تعترض عليه لما فيه من تفسيرات توشك انتكون لاهوتية او ميتافيزيقية . لكننا لو تعمقنا كل ما قدمناه ، فاننا سرعان ما سنكتشف شدة ارتباط النشاط الادبي – كفن – بالنشاط الاجتماعي ، بل ربما لم ينكر قط ان للانواع الادبية ومنها الحكاية الاسطورية Legend وظيفة اجتماعية يحكمها التاريخ .

١ – القصة

والقصة بمعناها الواسع فن ارقى من الخرافة ، بل هو بعد ان تفرع وتحددت فروعه فن يكاد يكون حديثا ، الا انه في اشكاله الاولى كان احدى ظواهر المجتمعات وهي تحاول ان تستقر . وتراثنا العربي كتراث الاغريق مليء بالقصص على هذا النحو الفضفاض ، وفي « كتاب التيجان » الذي يقال

---

(١) راجع في هذا مادة « سطر » في المحيط والمنجد وسورة الانفال «آية ٣١» وسورة الفرقان «آية ٥» .

(٢) راجع المحيط والمنجد مادة « خرف » .

انه جمع مرويات وهب بن منبه وعبيد بن شرية(١) كثير من تلك الحكايات التي حاول الكفار ان يقرنوا بها ــ باطلا ــ كلام الله ، وهذه نفسها كانت احد الاسباب المباشرة التي من أجلها عني القرآن ببرد القصص ، أفلم يرسل الرسول « بلسان قومه ليبين لهم » فهل يعقل ان يحدث النبي قومه بما تمجه أذواقهم ؟

ومع ذلك فان انكارنا التعبير بالقصة لا يخرج عن أحد امرين : اما ان الحياة العربية لم تنتج قصصا لسبب ما وهذا لا يستقيم مع بدائيات الشعوب، واما اننا نأخذ القصص القديم بالمقاييس الحديثة فننفيه ما لم يخضع لها .

وكلا الفرضين عرضة للمناقشة ، ولكنا نقول ان كتاب التيجان وسيرة ابن هشام ، ومقدمات كتب التاريخ العربي واكليل الهمداني وكتاب ضوء الساري الذي يحكي فيه الرسول بنفسه خبر تميم الداري .. كل هذه كانت تضع للعرب قصصا عن انفسهم وعن غيرهم من الشعوب ، حتى لقد قال الهمداني في كتابه « الوشي المرقوم » ان خبرا لم يأت عن العجم وغيرهم الا عن طريق العرب ،وذلك لان من كان يسكن مكة تلقى عن التجار والحجاج علم العرب العاربة واخبار اهل الكتاب ــ من يهود ونصارى ــ وخرافات اليونان والسند وفارس !

وقال ابن هشام في السيرة « وحدثت ان قريشا وجدوا في الركن ــ ركن الكعبة ــ كتابا بالسريانية فلم يدروا ما هو حتى قرأها لهم رجل من يهود فاذا هو : أنا الله ذو بكة خلقتها يوم خلقت السموات والارض وصورت الشمس والقمر ، وحففتها بسبعة أملاك حنفاء ، لا تزول حتى يزول أخشباها، مبارك لاهلها في الماء واللبن »(٢).

ويبدو من هذا أن بعض القصص كان في صحف كتلك الصحف التي أشار اليها القرآن في قوله تعالى « ان هذا لفي الصحف الاولى صحف ابراهيم وموسى » وكان بعضها يروى مشافهة ، وربما سجلت في مثل ما سجلت فيه أيامهم واحاديثهم .. عن غرام المنخل اليشكري مثلا وفتوة طرفة بن العبد ومغامرات الصعاليك ، وعرامة ذي جدن ، وكل هذه كانت معروفة وربما نقل عنها واحد كالجهشياري على ما يقول ابن النديم (٣).

---

(١) طبع التيجان في حيدر اباد الدكن سنة ١٣٤٧ وهو عبارة عن كتابين معا أحدهما بهذا الاسم نفسه وينسب لوهب بن منبه الذي مات سنة ١١٤ « ٧٣٢ م » والآخر بعنوان «اخبار عبيد بن شرية الجرهمي في أخبار اليمن واشعارها وانسابها » والمعروف ان ابن شرية وضع هذه الاخبار لمعاوية بن ابي سفيان ، وعاش هو الى أيام عبد الملك بن مروان .

(٢) السيرة ١ : ٢٠٨ والاخشبان جبلان في مكة .

(٣) قال انه ألف كتابا سماه الف سمر من اسمار العرب والعجم والروم بما نقل من الكتب المصنفة في الخرافات .

ويروي ابن هشام ان النضر بن الحارث كان من « شياطين » قريش الذين آذوا الرسول « وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسفنديار ، فكان اذا جلس رسول الله وحذر الناس ما أصاب قبلهم من الامم خلفه في مجلسه اذ قام ثم قال : أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثا منه! ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسفنديار » .

على أي حال يمكن أن يقال ان العرب منذ أشرق عليهم نور الاسلام كانوا يقصون ، والرسول نفسه اعتاد ان يقص وان يكن ابو طالب المكي في كتاب « قوت القلوب في معاملة المحبوب » يحكي خبرا يبين فيه انه عليه السلام كان يرى القصة علما لا يضر الجهل بـه(١) ، كما يحكـي خبرا آخر مؤداه ان علي بن ابي طالب عدها ــ أيام الفتنة ــ احدى البدع فحمل عليها وطرد من المسجد الجامع في البصرة كلّ القاصين ما عدا الحسن البصري (٢) . ومن الجدير بالذكر أن هذا العالم الجليل كان يقص في « مجالس الذكر » القصص الديني ، وستظل تلك المجالس (٣) مقابلاً لضرب آخر من مجالس اللهو تحكى فيها حكايات التسلية وقضاء الوقت، ويلعب الخيال الدور الاكبر في كل ما يقال . ولعل كتابي وهب بن منبه وعبيد بن شرية ــ التيجان واخبار عبيد ابن شرية الجرهمي ــ حصيلة النوع الثاني وان كنا لا نزعم أن ما فيها يصور طبيعة القصص الخيالي في القرن الاول الهجري ، لسبب واضح هو أن ما فيهما دُوِّن فيما بعد وزيد فيهما وحُذِف منهما شيء وشيء !

وقد أقبل القرن الثاني الهجري وفن القصة العربي يخطو بقوة وجرأة، ولم يعد ثمة من يقف في سبيله ، بل شجع عليه العباسيون ووجد ــ في نهاية القرن ــ الادباء الكبار الذين اهتموا به ، ومنهم الجاحظ ، كما امتد سلطانهم الى ما دون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليداً بعد ذلك أن تتضمن موسوعات التاريخ ــ على ايدي المسعودي وابن الاثير وابن الجوزي ونحوهم ــ كثيرا من القصص العجيبة التي يمتزج فيها التاريخ بالحكايات الاسطوريةوالخرافية، واذيعت من ثم حكايات المردة والشياطين ومفارقات الجن في ثوبها الفارسي والهندي ، كما اذيعت حكايات الحيوان التي ظهرت في كتاب « كليلة ودمنة » المشهور. واكبر الظن أن هذا الكتاب صياغة عربية لحكايات رددها اقليم العراق

---

(١) قوت القلوب ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ « ط. المصرية سنة ١٩٣٢ » .

(٢) قوت القلوب ٢ : ٢١

(٣) كان يحكي فيها جماعة من العلماء والنساك والزهاد أشهرهم عامر بن قيس وصلة ابن اشيم ومؤرق العجلي ومحمد بن واسع وفرقد السبخي وعبد الواحد بن زيد وموسى بن سيار الاسواري ، وهذا الاخير كان يقص القصص القرآني بالعربية والفارسية جميعا .

ـ لاسيما في البصرة التي سميت بأرض الهند ـ وأعاد كتابتها عبد الله بن المقفع ، وهذا بالطبع لا ينفي أن بعضها ورد في السنسكريتية .

وفي نهاية القرن نفسه ـ تقريبا ـ ترجمت من الفارسية « ألف ليلة وليلة » وكانت باسم « هزار أفسانه » . قال محمد بن اسحاق على ما رصد ابن النديم في كتابه المسمى بالفهرست « اول من صنف الخرافات وجعل له كتبا وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الاول ... ونقلته العرب الى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسانه ومعناه ألف خرافة ، وكان السبب في ذلك ان ملكا من ملوكهم كان اذا تزوج امراة وبات معها ليلة قتلها من الغد ، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها شهرزاد فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها» (١) .

وبابتداء القرن الثالث الهجري يبدأ العصر الذهبي للقصة ، ويتسع الخيال فيها ، وتسهل لغتها وتلين ويعتريها الخطأ . بل ان ألف ليلة وليلة التي تجرد لها الفصحاء ـ على ما ذكر صاحب الفهرست ـ تصبح صورة للانحراف اللغوي في هذا العصر . وكان لا بد من أن يقرع ناقوس الخطر هؤلاء الذين كانوا يترددون على مجالس أهل الذكر من ناحية ، وهؤلاء الذين يهتمون بأسباب الثقافة العربية من ناحية اخرى ، ولهذا لم يكن مفر من ظهور هذا النفر الذي أخذ على عاتقه مهمة تنقية قصص العامة من الشوائب اللغوية والفنية ، وكانت هذه القصص تجذب النسوة والغلمان والجهال بدرجة تثير السخط والمخاوف جميعا (٢).

وهكذا بدات عملية التهذيب اللغوي في بناء القصة الفنية ، وحمل لواء تلك العملية ابن دريد الشاعر العالم اللغوي صاحب الاحاديث المشهورة التي جمع بعضها ابو علي القالي في أماليه ، ونوه بها الحصري في كتابه « زهر الآداب » وكانت أساسا لمقامات بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع الهجري .

---

(١) الفهرست ٤٢٢ ، ٤٢٣ « ط. التجارية سنة ١٣٤٨ » والكتاب نفسه وضع سنة ٣٧٧ هـ.

(٢) يحكى ان سفيان بن حبيب لما دخل البصرة وتوارى عند « مرحوم العطار » قال له مرحوم : هل لك أن تأتي قاصا عندنا فتتفرج بالخروج والنظر الى الناس والاستماع منه ! فخرج معه الى صالح المري على تكره ـ كما يقول الجاحظ في كتابه البيان والتبيين ـ كأنه ظنه كبعض من يبلغه شأنه من قصاص العامة .

ومن المؤكد ان كثيرا من الدارسين الكلاسيكيين لا يمكن ان يوافقوا على أن أحاديث ابن دريد ـ وبالتالي المقامات ـ من قبل قصص العامة او قصص التسلية . غير أننا ما دمنا نضع في حسابنا عملية التخيل كفاصل بين القصة الوعظية التي تلقى في مجالس اهل الذكر والقصة التي تلقى في مجالس اللهو، فانه يكون من الضروري التسليم بفنية الاحاديث والمقامات على أساس انها قصص ـ فيها حدث متطور ونهاية محددة تصنعها الشخصية او الشخصيات ـ بغض النظر عن التلقينية اللغوية التي تبدو كما لو كانت من اهم الاهداف .

ومع ذلك فثمة دارسون يسلمون بان مقامات بديع الزمان قصص عامة عن الكدية ، كتبها عربي متعصب لعروبته ، وان يكن ثمة مستشرقون يرون أن بديع الزمان استوحاها من الفارسية والسنسكريتية وبعض حكايات الكتاب المقدس .

وقد يكون تحول القصة عند بديع الزمان على ذلك النحو التلقيني ضربا من الحرص على لغة القوم ـ ولا سيما ان موضوعها الكدية يخلق تناقضا بين الشكل والموضوع ـ وقد يكون تجاوبا مع القصص العامي ، الا ان الشيء الذي لا شك فيه أن كل ما في المقامات مخترع ، واصبحت شخصية بطلها ـ ابي الفتح الاسكندري ـ بطلا من أبطال القصص المشهورة يقف جنبا الى جنب مع أحدب فيكتور هوجو وأبله دوستويفسكي وغيرهما ، ويروع قارئيه بمغامراته وذكائه ولباقته وسعة حفظه للاشعار والطرائف .

وعلى أية حال ينبغي على دارسي نظرية الاجناس الادبية ـ هنا ـ ان يكشفوا عن هذه الوقائع علميا سواء اكانوا من اصحاب التفسير المثالي الذين يفسرون الظاهرة الادبية بقوانين ظاهرة اخرى ، أم كانوا من اصحاب التفسير العلمي الذي يرد جماليات الفن الى التمرس الاجتماعي وحده .

والى أن يتحقق ذلك على ضوء المبادىء العامة في نشأة النوع الأدبي وتطوره نقول انه ظهر كثير من القصص والحكايات والطرائف في هذه الفترة من تاريخ المسلمين ، وكانت عند الغربيين عصر ظلام يعيشون فيه عالة على الثقافة اللاتينية على ما يدل عليه تاريخ القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين .

ومن أشهر كتب القصص والاخبار « كتاب اعتلال القلوب في أحاديث المحبة والمحبين » وهو قصص عن عشاق العذرية والصوفية وضعها او جمعها أبو بكر محمد بن جعفر الخرائطي السامري المتوفي سنة ٩٣٨/٣٢٧ .

و « كتاب الفرج بعد الشدة » الفه أبو علي المحسن بن علي التنوخي

المتوفي سنة ٩٥٣/٣٤٢ في صورة نوادر وحكايات قيل ان بعضها لابيه . وقد هذبها بتصرف محمد عوفي في « جامع الحكايات وجوامع الروايات » ثم رفعه الى احد سلاطين الهند في القرن الثالث عشر الميلادي ، وترجم الى الفارسية والتركية ايضا . وقد حاول « لوزن » في مجلة الساميات الالمانية ان يربط بين احدى قصصه ورواية الشاعر الالماني «جوته» المسماة « عروس كورنت » بالرغم من اختلاف الباعث في كلتيهما على ما لحظ بروكلمان في كتابه « تاريخ الأدب العربي » .

و « رسالة الغفران » التي كتبها أبو العلاء المعري المتوفى سنة ٤٤٩/ ١٠٥٧ مصطنعا أسلوب المقامة من ناحية ومضيفا أبعادا عميقة في التصور القصصي من ناحية اخرى .

و « حي بن يقظان » التي الفها محمد بن عبد الملك بن طفيل المتوفي سنة ١١٨٥/٥٨١ مقتربا جدا من القصص العالمي الذي يحتفظ بمتانة البناء برغم كثرة الآراء الفلسفية والافكار المجردة .

وأثر القصتين الاخيرتين في الآداب العالمية اكبر من أن ينكر ولا يعدلهما في ذلك سوى المقامات التي خططت لقصص الشطار عند الاسبانيين بصفة خاصة ، وقد نشير الى ذلك تفصيلا فيما بعد . ونكتفي هنا بأن نسرع فنقول ان ازدهار القصة العربية على هذا النحو لم يحفظ لها عناصر البقاء ـ لانها افتقدت عناصر القصة الصارمة التي تشكل في نهاية الامر ما يسمى بالحبكة Plot ـ فذوت واستعيض عنها بالسير الشعبية التي تشبه فنيا قصص الحدث والتي شهر منها « الاميرة ذات الهمة » و «عنترة» و « سيف بن ذي يزن » وهذه ستؤثر في القصص التاريخي الذي عرف من اقطابه في عصرنا جرجي زيدان ومحمد فريد ابو حديد ، وان يكن الرأي الاخير في ذلك للمتجرد في لغة الرواية من أمثال شكري عياد وعبد المحسن طه بدر وأحمد الهواري.

* * *

ويحسن هنا ان ندع القصة العربية القديمة لنجول جولة سريعة مع القصة عند الغربيين ، وهنا نقول انها تبدأ في مرحلة تعقب الشعر الملحمي عند الاغريق ، فنرى « لونجس » مثلا يكتب « دافنس وخلوا » في القرن الثاني للميلاد ، بعد اجتهادات قصصية تصف المغامرات الغرامية التي قام بها أبطال الاساطير erotika فيما يشبه الملحمة بحوادثها الخيالية apista ثم تنتقل الى الاداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبي ايطاليا في القرن الثالث عشر

قبل أن يكتب بوكاتشيو « الديكاميرون » او حكايات الصباحات العشر (١) محتذيا فيها « ألف ليلة وليلة ».

في تلك الفترة ظهرت il - novellino وكتب فرنسيسكو دي باربرينو « ١٢٦٤ — ١٣٤٨ » روايته Documenti d'amor وكانت أناشيد المفاخرة وأشعار الملاحم قد انتهت بانتهاء عصر العقيدة الصارمة والفتوة المفعمة بالرجولة ، وبدأ عصر الحب والدعة والتحدث عن الاخبار التي كان بعضها يعتمد على حوادث الحروب الصليبية . وأضحت اوروبا تمر بما يمر به العالم العربي من وقوف مستطيل عند النوادر الشعبية المنمقة التي لم تكن مجموعة في المؤلفات الكلاسيكية والتي ترعرعت في « شمبانيا » و « بيكاردي » .

على أنه في سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية بالمعنى الذي ابعدها عن حكايات الشعب وخرافاته(٢)،وبعد ذلك بقليل أو في سنة ١٤٧٠ كانت بريطانيا تعالجها على يد كاتبها الكبير سير توماس مالوري Malory (٣) وظلت غارقة في المحسنات البديعة وتتخللها الاشعار كالقصص العربية تماما ، الى ان ظهر النثر العلمي السهل في القرن السابع عشر . واما روسيا فلم تنشط لها الا منذ ظهر جوجول ١٨٠٩ — ١٨٥٢ وخلص القصة الروسية من ربقة سير والتر سكوت الذي مات سنة ١٨٣٢،فهيأ فرصة الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستويفسكي وتولستوي ، ثم جوركي الذي قال : خرجنا كلنا من معطف جوجول !

---

(١) هي مائة حكاية يحكيها عشرة اشخاص حصرهم الشتاء في أحد اديرة « البرانس » وذلك بعد أن تحطمت جسور العبور فوق النهر الذي يعترض الطريق وقيل انه يحتاج لاصلاحها الى عشرة أيام . فتشاغلوا بالقصص ، وراح كل واحد منهم يحكي حكايته كل صباح ، ويأتي فيها بأعاجيب تشبه ما في « ألف ليلة وليلة » . . وقد اقتبس منها شيكسبير ولسينج وتشوسر بعض أعمالهم ، وحقق الشبه حديثا في الاحداث المذكورة واطارها في « ألف ليلة وليلة » للدكتورة سهير القلماوي .

(٢) الواقع أن هذا ليس التاريخ الحقيقي لظهور الرواية في فرنسا بشكل عام ، فقد تأخر ظهورها الى ما بعد الثورة الفرنسية مع ظهور بعض قصص أهمها «الاميرة كليف» و«العلاقات الخطرة » وهما مثقلتان بالصنعة الاسلوبية .

(٣) في عام ١٤٨٤ قدم الناشر والمترجم الانجليزي كاكستون Caxton كتاب مالوري Morte d'Arthur يسرد في أسلوب رائع مجموعة الحكايات الاسطورية التي اتصلت بذلك الملك ، ولا يزال الكتاب يقرأ الى الآن بشغف كبير — راجع

A Short History of English Literature, P. 144.

لكن هذا وحده لم يفعل كل شيء ، وان جسد احدى مراحل تطـــور الانسانية ــ داخل روسيا ــ فقد عاصره الامريكي ادجار آلان بو الذي ولد مثله عام ١٩٠٩ ومات عام ١٩٤٠م بعد أن وضع للقصة القصيرة عناصر يخالف بها عناصر القصة الطويلة Novel التي يقابلها عند الفرنسيين roman وهـــي تختلف عن قصص الرومانس romance الذي لا يمت بصلة للواقع ، فضـــلا عن انها تصر على الحبكـة التي تجمع عناصر الشخصيات والاحداث والمحيط ونحوهـــا .

ويمكن أن نكتشف الفرق بين تلك كلها اذا قلنا ان الرواية عبارة عن سرد نثري أساسه الاول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طوليا من الحيـــاة. فتختلف من ثم عن القصة القصيرة التي تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها، فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ، ولا يجـــوز العكس . وان كان من المؤكد ان تركيز الاحداث وتوفير الوحدة الشعوريـة للخروج بوحدة انطباع أمور ينبغي أن تختفي بها القصة القصيرة على ما نرى في نتاج جي دي موباسان الفرنسي .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يذهبون مذهبي في هذا التحديد ، ويأخذون بمفاهيم أ. فورستر او ريتشارد ستانج او ارنست بيكر صاحب « تاريـــخ الرواية الانجليزية » . الا أنهم من غير شك يوافقونني على أن ذلك التحديد لم يظهر بشكل جدي الا في القرن التاسع عشر الميلادي(١) ، وان فنون القصص ترجع في معظمها الى ما أثر عن الاغريق والعرب جميعا. وقد سارت مع سير الايام متكئة على مغامرات الفرسان وخرافات كليلة ودمنة وأعاجيب ألف ليلة وليـــلة !

واذا كنا نحس بصعوبات تعترض أي محاولة لتحديد مفهوم الروايـــة وفصلها عن غيرها من فنون القصص ، فاننا نقول أن تلك الصعوبات تبدو أكثر تعقيدا لو أشرنا الى استعداد الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية. فهي قد تستحيل مسرحية او شيئا كالمسرحية اذا طال فيها الحوار وقصـــر الوصف ، وهي قد تكون ترجمة ذاتية اذا جعل الكاتب ذاته فقـط الشـــيء الذي يفضل اظهاره ، وهي قد تصير بحثا اذا تغلب الوصف على الوسائـــل

---

(١) لا يعني هذا مطلقا انه كان للقصة شأن كبير في المجتمع . ان ريتشارد ستـــانج في كتابه «نظرية الرواية الانجليزية » يقرر أن الروائي الانجليزي لم يكن يعتبر نفسه فنانا وأن الناقد كان لا يهتم به الا بمقدار ما ينشره عنه في المجلات وقد يخالف هذا ما كان يحدث في فرنســـا ، فان نقد القصة فيها كان يحظى باهتمام فئة معينة من الدارسين وكتب فلوبير نفسه في نقـــد الرواية واسلوب كتابتها.

التي يمكن أن تستغل في التبرير او التفسير (١) وربما تصبح ملحمة فتصاغ شعرا ، أو شيئا يشبــه المقامة مثل Milesian tales الغراميــة التي كتبهــا أريستديس الملطي في القرن الثاني قبل الميلاد .

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه فورستر وبيكر وستانج وبيرسي لابوك عن البناء الروائي وعن نقده سبيلا الى تقديم فرضيــات يسهل معها التخلي عما نشترطه في الرواية التقليدية . بل قد نستطيع وشيكا أن نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها ألف في كتابة اي واحد ممن ذكرنــا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات القصص واختلاف وجهــات النظر فيــه ، ولا سيما في هذه المرحلة الحرجة من مراحل تطورنا الانساني العظيم .

على ان الواضح في هذا كله ان الروائي كان يعرض حــوادث قصتــه بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمني المعروف ، وكان يجنح الى التسهل كأنطوني ترولوب (٢) ، أو الاثارة كوالتر سكوت (٣) ، وأحيانا يعمد الى نقل آرائه فيها ومناقشتها كتوماس لوف بيكوك (٤) والدوس هكسلي(٥)، واكتشف صموئيل ريتشاردسون ــ مصادفة ــ ان الرسائل هي خير وسيلــة يمكن بها تحليل عواطفه في الرواية وكــان ذلــك في القرن الثامن عشر (٦) فاستغلت استغلالا طيبا ولاسيما عند دوستويفسكي المعلم الكبير . ثم كــان

---

(١) لعل رواية جين أوستن « كبرياء وهوى » التي كتبتها ١٨١٣ تمثل النوع الاول، ورواية جوته « آلام فرتر » تمثل النوع الثاني ، ورواية والترباتر « ماريوس الابيقوري » تمثل النــوع الثالث . ولكن القمة التقليدية تقوم على أساس أن هناك روايات احدث وروايات الشخصيــة والرواية الدراميــة والرواية التسجيلية ــ راجع كتــاب Edwin Mair وهــو بعنوان The Structure of Novel.

(٢) Trollop روائي انجليزي ولد سنة ١٨١٥ ومات سنة ١٨٨٢ .

(٣) في روايته « ايفانهو » Ivanhoe

(٤) Tomas Love Peacock هو روائي انجليزي شاذ الخيال ميال للسخرية « ١٧٨٥ ــ ١٨٦٦ » وكان معاصرا لوالتر سكوت فأخمله كما كان صديقا لشلي ، غير انه خطط سبيلا جديدا في الرواية لالدوس هكسلي. A Short Hist. Eng. P. 158.

(٥) Aldous Huxley وهو اخو جوليان هكسلي البيولوجي العظيم ولد سنة ١٨٩٤ وعكف على دراسة العلم والفن وقرأ د. هـ. لورانس وتأثره كما يعتبر ناقدا موسيقيا بارعــا ، واشهر مؤلفاته القصصية « بعد النار المصطنعة » و « المعزوفة » والاخيرة فاشلة كرواية ولكنها كتاب فكري ضخم في نقد الطبقة الاجتماعية العالية التي لا عمل لها .

(٦) A Short History of English Literature, P. 130. والمعروف انه ولد سنة ١٦٨٩ ومات سنة ١٧٦١ وكان يمتلك مطبعة ولم يدخل جامعة كذلك لم يتبع أصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .

أسلوب المذكرات ، واليوميات طريقة مبتكرة لجأ اليها القدماء ، وقد ظهرت بوضوح عند لامارتين وجوته، وفي آدابنا كتب بها توفيق الحكيم «زهرةالعمر».

نحن لا نحصر ، وانما نضرب الامثلة ، وان كنا نعتقد ان ما نستهدفه من تطبيق ـ بعد ـ سيتضح دون الافاضة في التعديد . وعلى ذلك نقول ان الرواية حتى وفاة جيل الكبار من روائيي القرن التاسع عشر ـ وبعضهم قضى في القرن العشرين ـ كانت تؤلف مادة قوامها الحكاية ، وتتوقف نتائجها على السرد والسياق ، وتحرك الشخصيات وتطورها متفاعلة بالاحداث ومؤثرة فيها أو متأثرة بها . ولكن الملاحظ ان الروائيين جميعا كانوا بلا استثناء يعنون بالحكاية بطريقة تجعل « اسرار » الصنعة مما لا طائل وراءه ، فالحكاية كما يقول فورستر هي العمود الفقري ، وتبدو أهميتها في حالة تعقبنا ما يعده المؤلف لأناكارنينا أو للابله أو للاحدب أو لبطل شهرزاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح !

صحيح ان التجربة الانسانية ربما كانت عادية ، وصحيح أن المؤلف قد يكون بارعا في الاسلوب ، ولعل واحدا يروعنا بشخصياته ، ولعل آخر يبهرنا بمواقفه الدرامية . غير أن الحكاية بعد ذلك تظل الدعامة الاساسية، ويضفي عليها الزمن السائر الى امام ـ بمنطق الحياة المعروف ـ رسوخا ما بعده رسوخ . ودعنا بعد ذلك من وجوه الخلاف التي تظهر في تناول الروائيين ، بحيث يبدو تولستوي مثلا غير ديكنز ، ويبدو هذان غير الامريكي هنري جيمس وفوكنر ، كما يبدو تيمور والشرقاوي ونجيب محفوظ وطه حسين غير هؤلاء جميعا . لكن تجمعهم قوانين الحبكة Plot التي كانت تضع الشكل الروائي في تركيب متماسك يدبر فيه الحدث والشخصية والزمن ـ داخل عمليات السرد ـ ألوانا من التشابك والتعقد والاسرار ، وتتولى الحبكة الشرح وازالة الغموض بحيث يبدو الفنان خالقا يحرك ويأمر ويفسر، والقارىء امامه قاصر مبهور يسأل : لماذا ؟ بعد ان يسأل : ثم ماذا ؟

فثمة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطق الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الآلة التي يعلق بها البطل او الابطال . وفي مسارات الغموض ومثارات التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية في وجهها المنطقي المعروف.

فعل هذا الجميع ... حتى دوستويفسكي ، الذي حاول أن يحطم ذلك الشكل الرتيب المطرد فثار عليه من ثار ، واتهمه تولستوي بالجنون ولم يفهم « تكنيكه » الا كبار القرن العشرين .

* * *

ولكن الى اي حد نستطيع ان نقبل هذا الكلام في حدود قصة القرن

العشرين ؟ ألم يكن ثمة طفرات في هذا القرن غيـــرت ملامح الفن القصصي أكثر من مرة ، بحيث أصبحت القصة القصيرة في نهاية الامر كأنها قصيـدة شعر، بينما صارت الرواية عملا يحار المرء في تقنينه ؟

.. لنضع أمامنا معمارية القصة الفنية بأنواعها الكبيرة التي تشكلت استجابة لحاجات اجتماعية وتاريخية معقدة . وأقصد القصة القصيرة Short Story والقصة الطويلة Novelette والرواية Novel ، كيف كانت هذه الى أوائـل القرن العشرين أو الى المرحلة التي ظهر فيها المجددون اصحاب القصة الضد Anti - Roman وجعلوها نوعا أو أنواعا تلائم قدرة انسان العصر على اقامة علاقات اجتماعية متطورة ؟

لقد ظل الفن القصصي ــ وقد تبلور على نحو يعطيه أشكالا شبه ثابتة ــ خاضعا لعناصر يفرضها قانون الحبكة . وهذا اصطلاح يعني توالي أحـداث الحكاية ــ العمود الفقري في أي عمل قصصي ــ بطريقة يخطط لها الفنان من أجل اثارة فضول القارىء أو تشويقه ، فيقدم حدثا على حــدث ، ويسطح شخصية بطله او يعقدها ، ويقطع السرد بالمونولوج الداخلي أو ببعض تيارات الوعي وهكذا .

والحكاية هنا ليست الاحداث ، وانما هي موضوع القصة أو الروايــة. وأما الاحداث فهي وقائع الموضوع ، وقد اختلف كثيرون حول هذه النقطـة، الامر الذي دعا هنري جيمس ــ وهو من هو في فن القصة ونقدها ــ الى ان يقول : ليس هناك جزء من الرواية يعدّ حكاية وجزء آخر لا يعـــد كذلـك « فالحكاية أو القصة اذا كانت تمثل شيئا فانما تمثل موضوع الروايــة .. فكرتها ، معطيتها» (١).

واذن هناك حكاية ــ وهي موضوع القصة ــ وهناك حدث أو أحداث ، ويرى فورستر (٢) أن والتر سكوت يحكي دائما عن « أحداث » مرتبة في تتابع زمني وبطريقة تجعل القارىء في حالة تشوق . أي هو يتحدث عن « أفعال » تجري في زمن على نحو مثير كما نرى في روايات « جزيرة الكنز » و«ايفانهو» و « الفرسان الثلاثة » ولهذه عندنا نظائر منها رواية « باب القمر » لابراهيـم رمزي وكل قصص الجريمة ومغامرات سيف بن ذي يزن وحكايات « ألف ليلة وليـــلة » .

وطالما كان هناك فعل ، فلا بد أن يكون ثمة زمن . ويلاحظ أن الاحساس

---

(١) د. انجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية في الادب الانجليزي الحديث ٩١ ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

(٢) اركان القصة ٣٩ ، ٤١

بالزمن يكون خاطفا في القصة القصيرة ، ولا بأس اذا امتد نفسيا وحقيقيا في الروايـة .

والفعل ايضا يحتاج الى فاعل ، وهذا الفاعل هو ما يسمى بالشخصية أو الشخص . ويفترق عن الانسان في أنه من صنعة الفن ، فهو غير حقيقي، أو ما يظهر به لنا انما هو قناع . ولا نعجب ــ بعد ــ اذا عرفنا ان كلمة persona كانت في المسرح الاغريقي القديم تعني القناع الذي يضعه الممثل الانسان على وجهه ليخفي حقيقته ولاعطاء انطباعات يقتضيها الفن . ومع مرور الزمن أطلقت الكلمة نفسها على الممثل ــ لا سيما بعد أن بنيت المسارح التي يحددها ثلاثة جدران ــ لانه شخص persona يشخص أي يفعل فعلا غير شخصي(١) في زمن ما ، وعلى نحو مرسوم من قِبَلَ المؤلف . وهذا النحو المرسوم هو الذي يجعل الشخصيات اما مسطحة Flat واما معقدة round بمعنى متنامية كما يقرر فورستر . هذا على الرغم من ان هذه الشخصيات تبدو أكثر من نـد لخالقها الخلق الفني ، ومن ثم يجاهد من أجل اخضاعها لتوازي أناسي الحياة وتبدو مقنعة في تصرفاتها مسطحة كانت كشخصيات سكوت وديكنز حيث توجد من أجل فكرة معينة ، أو مستديرة معقدة كأبطال « الحرب والسلام » لدوستويفسكي و « مدام بوفاري » لفلوبير ، اذ تتطور مع الاحداث من الداخل او تطورها ــ كما تقتضي الحبكة ــ من الخارج .

ويبدو أن ازدهار الرومانسية ــ وقد اهتمت بالفرد اجتماعيا ــ كـان الباب الواسع الذي خرجت منه شخصيات قصصية سلطت الاضـواء عليها وعلى نوازعهم واهوائهم تفاعلا بحركة الحدث في الزمن ، وتراكمت من هنـا قصص الشخصية بعد انتشار سابق لقصص الحدث .

وقبل أن نقطع حديثنا عن الشخصية نقول ان هذا التطور النوعي لـم يختف في عصر ما بعد الرومانسية ، ذلك انه ارتبط بعناصر لم تتغـير في القرن العشرين . وحتى في المجتمعات التي ترفض فكرة « البطل » الفـرد داخل المعسكر الماركسي ، نلمح في قصص ذلك المعسكر أنماطا للشخصية في غاية البراعة والتأثير وان اختلف « دورها » عن دور « الابطال » في المجتمعات الغربية ، وفي أدبنا يشهد على ذلك نتاج نجيب محفوظ بصفة خاصة .

ثم يبقى بعد ذلك المحيط ــ ولنسمه المكان او الوسط ــ وكذلك اللغة . فاما المحيط فمن أركان العمل القصصي على أساس انه « أرضية » الفعـل

---

(١) Chambers's Twentieth Century Dictionary, London 1965, P. 810 (Person)
وفيه ان persona باللاتينية حالة نفسية تشكل واجهة شعورية يكمن وراءها جوهر الانسـان

و « خلفيته » . والذي لا شك فيه أن رسم المحيط ــ جغرافيا واجتماعيا ــ يمكن أن يكون المؤثر الاول في القصة فتحل الشخصيات والاحـــداث المركز الثاني او الثالث في الاهمية .

وبقدر ما اهتم الرومانسيون بالمحيط ومثلهم البارز هنا لامارتين فـــي روايتيه « روفائيل » و « جرازيلا » اتخذه الواقعيون ميدانا للتنويه بصـراع المجتمع الاشتراكي والتنديد بكل المجتمعات البورجوازية . وساعدتهم طريقة « أميل زولا » ــ في دقة وصفه للمحيط ــ على أن يهيئوا الجو الملائم الـذي يجعل الاحداث مقنعة ومؤثرة ، فيكون شكل الصراع مواكبا لحركة التطـور الصاعـدة !

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى يمكن تقسيم الاعمال القصصية ــ في ضوء نوعية المحيط ــ تقسيمات مختلفة فيها قصص الريف ، وقصص المدينة وقصص البحر .. قصص الريف بصراعه من أجل الارض ، وقصـص الريف من جهة استبداد رجال العصابات بأهله ، ثم قصص الريف في مقاومة مجتمع المدينة بتقاليدها واعرافها . وأما قصص المدينة ففيها نرى طبقة العمال ــ اهم ما يقف عنده الواقعيون في جملتهم ــ وطبقة الموظفين وطبقة التجار واصحاب الرأسمالية التي تتخذ وسيلة لابراز التفسخ البورجوازي وانهياره ، كما نرى مجتمعات الاندية التي برع في تصويرها احسان عبد القدوس ، والمقـــاهي والبارات التي أجاد تصويرها فاروق خورشيد وهكذا ...

وماذا بعد ؟

ليس هناك سوى اللغة ، ومن البدهيات أن تقول ان القصة بأنواعها أدب، وللادب لغته التي ترتفع ــ عادة ــ عن لغة الاداء العربي العادي في الصحـــف وفي الكتب العلمية والتاريخية . فيعني هذا رفض العامية حتى في الحوار ، وكذلك رفض اللغة المسخ التي تعرّب ما شاءت من العاميـــــات أو توشح الفصيحة بكلمات دارجة على سبيل التظرف أو وفق مبدأ الواقعية .

ولعل نجيب محفوظ عندنا ــ ونحن لا يمكن ان نتكلم عن لغة القصـــص الاجنبية ــ هو النموذج الطيب لصاحب اللغة المناسبة للقصة ، برغم هفوات التفاصح في بعض الاحيان . ويسقط في الطريق من تشدقوا بالواقعية في مرحلة الستينات المشئومة ، ومن بقي منهم حتى اليوم كان شديد الحرص على تطهير لغته وسلامتها الا في حدود ضيقة ، ويمثل ذلك يوسف ادريـــس وكذلك الشاروني وعبد الغفار مكاوي وعبد الرحمن فهمي.

وتاريخيا كان المازني أبرع من طوّع القصة للغة لم تكتف بـاستعمـــال العامي ذي الاصل العربي فحسب ، وانما حرصت ايضا على أن تكون مناسبة

للحبكة بوجه عام .. وكذلك كان توفيق الحكيم ، ويقلدهما اليوم يحيى حقي مع فارق واحد هو رشاقة المازني والحكيم وكظاظة حقي بوجه عام .

* * *

تلك اذن كانت معمارية القصة بأنواعها الكبيرة حتى أوائل القرن العشرين . .

فماذا حدث ؟

لقد كان الشكل القصصي عند أعلام القصة ـ من أمثال دوستويفسكي وجوركي وهنري جيمس وتوماس هاردي ومارسيل بروست ثم باسترناك ونابوكوف وكامي وناتالي ساروت ، ومن عندنا سليم البستاني وطاهر لاشين وهيكل ورمزي والمازني والحكيم ونجيب محفوظ ـ يتعرض لهزات مختلفة بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المحتوى هو الذي يحدد ملامح الشكل ، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة الى الرغبة في التحرر من التقليد .

كان هنري جيمس مثلا يبحث عن شكل جديد (١) كما بحث عنه قديما لورنس ستيرن في روايته « حياة تريسترام شاندي وآراؤه The life and opinions of Tristram Shandy ومحمد حسين هيكل يريد أن يضع معالم القصة المصرية الصميمة ، بينما راح المازني في محاولاته لاكتشاف الروح المصري يحاول ان يتحرر من الشكل الذي نقله هيكل عن بول بورجيه وأميل زولا ، ودعمه تيمور بملامح موباسانية .

على أننا نلاحظ بوادر عدول عن المقاييس الاخلاقية التي اشاعها الفكتوريون في العالم ، واثرت في الاعمال القصصية . وقد اشترك النقاد مع الادباء في التعريض بهم ورموا حشمتهم بكل نقيصة ، ونرى جيمس جويس في روايته «يوليسز» Ulysses يحمل على اكثر من قيمة فنية واخلاقية ، فهو يصطنع قالبا لم يكن للرواية به عهد. وهو يضمن هذا القالب عفنا كما يقول الاخلاقيون ، وفاوستية كما يرى المعتدلون ، واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون ، وفلسفة انسانية كما يؤكد محبوه . والكاتب بين كل أولئك يثور على العقل ، وينسحب انسحابات دوستويفسكي ويسلم بالانهزام .

ومثل هذا او نحوه يقال عن لورنس ، فالزعازع التي عصفت به،وشعوره

---

(١) في القصة الحديثة لفردريك هوفمان ترجمة بكر عباس « ففي حالة الحوار الدقيق اخذ يحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٢١ ويحسن قراءة رواياته التي كتبها في بدايات القرن العشرين وهي السفراء The Ambassadors وأجنحة اليمامة The Wings of the Dove والزهرية الذهبية The Golden Bowel

بالمطاردة والاضطهاد ، وسقطاته المستمرة في الحياة .. كل اولئك دفعه الى التورط فيما تورط فيه جويس ـ وان حفظ لرواياته شكلها الكلاسيكي ـ بل انتهى الى أن يصدر بانتاج لا يزال الى الآن يصادر في بعض المجتمعات .

والاثنان يذكران بهنري ميلر .. فنان الجنس الكبير الذي قال عنه لورانس داريل بعد أن قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الادب الامريكي وينتهي ، وقد وضع هذه الرواية ـ التي نشرت لاول مرة في باريس سنة ١٩٣٤ ـ في صف مع « موبي ديك » .

هذا الرجل الذي يؤمن بفن دوستويفسكي ، الضائع ، المنفي ، المصادر في كل مكان كما تقول ماري ماكارثي...

هذا العملاق الذي يصدم القارىء لانه ضده ، ولا يكتب الا عن مخازيه ويختار النماذج التي تعيش في عفنها لانها موجودة في كل مكان كاليهود ...

هذا الرجل الذي اقلع عن الكتابة لانها تعجز عن ان تقدم الاثر الجميل كما يقدمه الرسم ، وهو رسام ...

اقول هذا الرجل احس وهو يخوض تجربته العنيفة انه حبيس اساليب الكلاسيكين ... فانتفض ، ومزق ، ودمر ! راى اللغة تعوقه فوضع لغته الفنية بالفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة اساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه أن يمضي .. يسرد ، ويصف ، ويعدل عن ذلك بتقريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى اشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات ، بل ربما استطرد الى لا شيء !

وتوماس هاردي نمط مخالف .. رائد ، ولكن في حدود ما وضع ، فهو في القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزي . بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون ـ الروائي المحدث ـ جدارا يصد الافكار التي توردها فرنسا وامريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكه قوي لانه ثابت ولانه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام .

واذن فالامر بين بين ، وهذا ما حدا بستيفن سبندر الى ان يقول « هناك روائيون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكتوريون ولا يستطيع أحد أن ينكر ما يفيضون به من حياة حقيقية » (١) .

ومهما يكن من شيء فقد تعرضت الرواية ذات الاركان التي اقيمت بدقة طوال القرن التاسع عشر لثورات جيل الكبار من القرن العشرين

(١) Two Landscapes of Novel, P. 119 (The Penguin New Writing, No. 25).

ـ وسأجعل الحرب العالمية الثانية فاصلا بينهم وبين الشباب ـ يتحرر منها. ويقفنا ستيفن سبندر ـ في دراسته « صورتان للرواية » ـ على وجوه خلف تتناول الشكل والمضمون أو تعرض للصنعة والافكار عند التولستيين والديكنزيين والبلزكيين في جانب ، ومدارس بروست وفرجينيا وولف وهنري جيمس وجيمس جويس في جانب آخر . ولكن نقل آرائه يصرفنا عما أخذنا به أنفسنا من تحقيق وجة النظر الخاصة ، بلَ لعلي أفيد أكثر لو استعنت بكتاب بيرسي لابوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة » The craft of fiction فهو من كبار التكنيكيين بحق ، وأبعد ما يكون عن المتحيزين من اصحاب المبادىء هذه الايام ، الا أنني احتفظ بحقي في الاعراض عنه ما دمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحبكة وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عمليات السرد أساس المناقشة في الشكل .

فاذا نظرنا الى الرواية الجيدة الصنع the well-made novel في تلك الفترة لاحظنا أن الحبكة لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث الشعب : التشابك ، التعقد ، الحل ! وانها قد تحطم الزمن أو تؤلهه فالامر سواء ، والبطل عادي ليس كمدام بوفاري او انا كارينننا أو جان فالجان أو كازيمودو.

فلوى فردينان سلين يغير شكل الرواية المنطقي ، ويفعل فعله اندريه جيد . بل أن جيد في « المزيفون » عندما يتفاوض مع نفسه شاجبا الاسلوب الكلاسيكي ، تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه ، فبينما نراه يصف الكثير ويشرح أي شيء ، اذا هو يقف فجأة في سلبية غريبة ويقدم مذكرات احدى شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

وأكثر تحررا منهما هنري ميلر الذي كانت روايتاه « مدار السرطان » ثم « مدار الجدي » مثار جدل من حيث انه حطم فيهما الشكل النموذجي بما ينص على بداية ووسط ونهاية ، وأعرض عن القوالب الاسلوبية المتوارثة، وغاص في الاعماق ليؤكد المضمون الجديد !

على أن كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة ، فقد كان ثمة جزر ومد الى أن وقعت الحرب العالمية الاخيرة ، واذا أسطورة الحبكة بما يتبعها أو بما يتصل بها تذهب بددا . بلَ اذا البناء الروائي كله يتصدع عند أكثر من كبير ، فيصدر الشباب على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم او مسرحية اليوم ، واصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودي . فكانت النتيجة أن الروائيين في فرنسا ـ مثلا ـ ينحون نحو سيمون دي بوفوار في « الماندرن Les Mandrins والروائيين في أمريكا ـ ولا سيما في الجنوب ـ

لا يحتذون فوكنر في « الصوت والغضب » (١) فحسب ، وانما يضيعون كل القواعد التي وضعها هنري جيمس بمنطق أوائل القرن العشرين ! وفي العالم العربي يدع نجيب محفوظ كل ما شيده الى مثل صنيع فوكنر احيانا وكامي أحيانا أخرى ، وكان أكثر ايغالا منه في ذلك سهيل ادريس ولا سيما في روايته « أصابعنا التي تحترق » ..

وقد يظل ما أعني غامضا ، وفي هذه الحال لا أجد الا أن اقدم ما قيل في أحد المحدثين عساه يلقي مزيدا من الاضواء . اما هذا المحدث فهو ايرون شو ، وقد أصدر في سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الاسود الصغيرة » استهدف فيها ان يحقق ايديولوجية انسان القرن العشرين . الا أن نقاده آلموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب ـ يريد الرواية ـ هو عدم السيطرة على التفصيلات واستعمالها بصورة منظمة ، ثم ان تنوع الاسلوب والتركيب دليل آخر على ضعف العقدة في الكتاب ، فان فيه اسرافا في كل شيء سوى احكام الشكل ووضوح القصد» (٢).

ولست أدري كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل، الا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح في رسم شخصياته .. من اليهودي نوح الى كريستيان ديستل الالماني ! ولكن العجيب أن نجاحه هذا كان وليد رغبة عارمة في تخطيط يشبه شتاينبك، فانتهى الى الاضطراب واختلطت الاحداث عنده.

والمسألة على أية حال تقفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين الآن ، فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستويفسكي أو جوجول او فلوبير ، أصبحنا نجابه بعشرات الآراء المتناقضة حول فنان واحد . فكامي مثلاً قمة عند طائفته ، وعند طائفة اخرى مفكر اقتبس من سارتر ، وتراه طائفة ثالثة في « ماندرن » سيمون دي بوفوار أخلد منه وهو يكتب الغريب والسقطة في حين تقتصد طائفة رابعة فتجعله بين بين .

واذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختمر آثارها بعد . نحن نمر في أزمة يعبر عنها الناقد تماما كما يعبر عنها المؤلف ، ويقع ازاءها الشيوخ في الحيرة نفسها التي تجتاح الأديب الشاب .

أقول نحن نمر بمرحلة تفرض طبيعتها الا يعطينا أي عمل فني نفسه بسهولة ، فهي فترة معقدة حرجة ، كل شيء فيها يختل لحظة محاولة استكناهه. فان قوانينه التي اتفق عليها دمرتها الذرة وتعادل الطاقة والمادة، وانهار الفهم الرياضي التقليدي فانهارت كل القيم المتوازنة !

---

(١) يجب ان نقول انه يستعمل فيها « تيار الوعي » مثلما فعل جويس في يوليس .
(٢) القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢٩٥ ولعله يقصد الحبكة بالعقدة !

ثم انتهى الامر الى أن أسس هذا العالم ـ التي ظن يوما أنها ثابتة ـ أصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ الفضاء الى القمر أو الزهرة . وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى أن يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون جميعا ، ومن اي تقليد ، وازاء الحاجات التي لا يمكن أن تقاس بالمنطق المعقول أعني المألوف !

لقد قلت في مستهل هذا الفصل أن المحتوى هو الذي يفرض الشكل ، واضيف الآن أن هذه البديهية تفرض بالتالي على الروائي أن يقدم شكلا يتناسب مع هذا المحتوى المعقد المتشابك الحاد الشديد الرفاهة العميق الانسانية .

من أجل ذلك تبدو رواية شكيب الجابري « وداعا يا أفاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بواحدة من روايات نجيب محفوظ بعد «الثلاثية» .

بل أذهب الى أبعد من ذلك فأزعم أن نجيب محفوظ الذي استطاع في ثلاثيته أن ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على أساس الحبكة التي تطوّر الشخصية في حدود الزمن المنطقي . هذا الروائي ـ كما ازعم ـ احس أنه انتهى بعدها لانه يناقض نفسه من حيث أن المضمون أكبر من أن يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية في أولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والخريف والطريق ثم الشحاذ .

الحكاية في « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوبير أو اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر . سمه تفصيلا نفسيا أو سمه مونولوجا داخليا أو سمه تيار الوعي ، فليس شيء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب ، وبلا تقيد بأي قانون . حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وبوثبات حرة من الاعماق الى السطح أو من باطنه الى الحدث الجاري باطراد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة ـ الى جانب شتى القيم الاجتماعية ـ وعيا حادا بأسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهني فان احدا لا يماري في جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المغزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارىء دون ما حاجة الى الحبكة التي قد تنهض على محض فكرة سطحية !

واذ نتعمق تفصيلات الشكل بعد هذا نجد « الرمز » يلعب دوره الخطير . وحين أقول الرمز أعلم انه كان يستخدم في الرواية الكلاسيكية ، غير انه كان محدودا وبنحو اعتباطي في معظم الاحوال ، اما عند نجيب محفوظ

فهو يصدر بوعي ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا من المادة أو هو جزء منها أن لم تكن علاقته بها جوهرية .

وقد تمادى في هذا «التشويه» الفني فيما أخرجه بعد « الشحاذ ». ولكن المؤسف حقا ان يطلع علينا في نهاية السبعينات بعمل قصصي سماه « عصر الحب » ولا نستطيع الا أن نسميه « عصر الاخفاق » .

حقا بنى الرواية على نمط الحكايات الشعبية وبعبارة « قال الراوي » التي تتكرر دائما ، ويعني هذا بالضرورة تفككا في ربط الاحداث بقياس حركة الزمن ...

وحقا كان يقفز بعباراته الرشيقة المتموجة الموحية ، وبخاصة عندما كان يقف « أمام » الحارة ، ولا اقول « فيها » ...

وحقا نوع أسلوبه وضمائر عباراته ــ الى حد ما ــ ولجأ الى تجريد شخصيتين لعزت ــ البطل ــ في آخر فصول الرواية ...

الا ان كل ذلك لم يقدم الا رواية أحداث ساذجة ، فكأنه عاد بفن الرواية الى وراء .

وبالمناسبة ــ اي بمناسبة الاخفاق ــ اذكر لعبد الفتاح رزق قصته القصيرة « كنا نتطلع الى النهر » . لقد أضفت هذا القاص يوما الى اصحاب القصة الضد ، لكن ايغاله في الرمز ــ حتى ولو كان العمل القصصي قائما على موضوع أسطوري ــ وتعامله مع الاحداث بلا منطق ينبع من ذات الفن ، أديا الى تغميض مرفوض تماما .

ذلك ان للجديد ــ حتى الذي يكتب اليوم في أوروبا داخل تيار ما بعد الواقعية ــ أصولا أو أركانا تهيىء العمل للفهم والادراك .

* * *

فاذا انتقلنا الى كاتب عربي آخر وجدنا سهيل ادريس أحق من غيره بالتقديم في هذا البحث ، فهو بعد نجيب محفوظ أمهر روائي يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتي آخر اعماله قراءتي لرواية سيمون دي بوفوار « الماندرن » فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفداحة المسئولية ويريد ان يأخذ بيده أحد .

ان « أصابعنا التي تحترق » تلتقي مع رواية سيمون دي بوفوار في أكثر من شيء ، فكلامي عنها يغطي أحيانا مساحات لسيمون ، الا أنني أحدس أن سهيل ادريس لم يصدر بروايته الاخيرة الا بعد ان احس مشكلة الكاتبة الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد ان يدلل على ان

« المبدأ » أقوى الامور كلها في حياة الانسان . وقد وجد المفتاح في «تكنيك» سيمون ، ورأى مثلها ان الدراسات الجادة للجو المادي المحيط بالبطل يجب أن يظاهره جو نفسي ، وبالمزاوجة المتعادلة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن أشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي . فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيع ، ولكن القراء يجدون فيهم أنفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدي للرواية العربية ، ونجح عن طريق الشكل الجديد المرن في أن يبرز تجاربه في قصة موقفية ، والاحداث التي تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد اي لون من الوان السرد . ولقد تضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجي فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر، الا أنه لا يضيع الخيط الذي يربط بين أطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية ــ بعد هذا كله او قبل هذا كله ــ برواية من روايات التقليديين كشكيب الجابري مثلا أو طه حسين في « شجرة البؤس » وجدنا الفرق كبيرا ، فعند التقليديين رصد طبعي وعند سهيل نقد مجتمعي . عند الاولين وضعية مثالية بمقدار ما يرضى القارىء ، وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضى هو . وعند التقليديين واقعية تتحكم فيها الحبكة المرتبطة بمنطق الزمن ، وعند سهيل واقعية يسيطر عليها العذاب الموقفي الذي لا يريد أن يتقيد بأي قيد .. واقعية يفرضها الحب المدمر ، والتحير الذي يبدده الروح المؤمنة بالعلم والفكر والقضية .

* * *

واخيرا وليس آخرا ــ كما يقولون ــ أصل مسرعا الى نابوكوف الروائي الاميركي الذي وضع « لوليتا » وحدد معالم مدرسة جديدة في الفن يضرب فيه الكسندر تروكي صاحب « آدم الصغير » وباسترناك مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذي قررت ماري ماكارثي أنه أحد مفاتيح القصة الجديدة .

انا لا أقول ان نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكني أقول أن كتاباته ــ وهي ترسم صورة البطل المنفي الجوال ــ جعل الناس ينصرفون شيئا عن العمالقة من أمثال سومرست موم والبرتو مورافيا ، وأضفى على « البطل » ايجابية ، محددا كثيرا من العوامل السيكولوجية التي تعريه وتفضحه .

ربما نذكر هنا هنري ميلر كأستاذ ورائد ؛ الا أن نابوكوف وهو يقدم

لوليتا يؤكد صلاحية الرواية الجديدة للبقاء ، فلا يكفر بها كما كفر ميلر من زمن !

ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه انكار شديد لكل النظريات التي تضع للرواية تكنيكها وتقرر شكلها . ان نابوكوف وهو يحطم بعض عقد الجنس فيها يحطم أطراف الحبكة التقليدية ، بل يعصف بها عصفا ويستبدل بها وعي المثقف وذكاء الفنان الفطري ! وجعل حالة حلم اليقظة او الاستغراق في الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية . وقد تكون محاولاته المتقنة في تيار الوعي راجعة الى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته صدى مباشرا أو عكسا لآراء فرويد ، ولكن هناك تطورات أخرى تمت على يديه ، كاستغلال اللاوعي في نقد العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكاللجوء الى احصاءات الحكومة في المجالين الاقتصادي والاجتماعي ، وكالاستعانة بقصائد الشعر — وقد تكون هذه رجعة الى وراء — وكقطع تيار الحكاية بمخاطبة عامل المطبعة !

أما التطبيق الشامل لابحاث اللغة ، فقد يصلح أن يكون جزءا مهما من معماره ، فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموحية ، وهو يقدم ويؤخر في عبارته لحاجة نفسية خاصة ، وهو ينحت أحيانا ليرسم الخطوط الدقيقة للبطل وهو ضائع في الرحلة أو ضائع في أحلامه بلوليتا . هو يفعل كل ذلك كأنما يرجو أن يبرهن به على أن التعبير باللغة من حيث هي لغة يساوي تماما التعبير بها من حيث هي طاقة موحية أو صورة مؤثرة أو تقرير من تقريرات العلم .

* * *

عن هذه الطريق الوعرة نصل الى ما نريد ، وهو ان المحدثين في ايمانهم بأن جوهر الادب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولهذا فهم يحطمونه ويقدمون اللاشكل . ولما كان المحتوى يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم ، فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة البناء ، وسيظل الشكل القديم قائما . بل سيظل فنانو الغالبية هم سومرت موم وفرنسواز ساجان ويوسف السباعي وشكيب الجابري واجاثا كريستي واحسان عبد القدوس وربيكا وست والبرتو مورافيا ومحمود البدوي وأمين يوسف غراب وتيمور وعبد الحليم عبد الله .

واذ نعيد النظر في تلك القائمة نلحظ أن آثار الماضين تأخذ بتلابيب من فيها ، فاذا هم اما من اصحاب العاطفية المرهفة Sentientalism واما من أصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تتغلب على فريق منهم انطباعية لورنس Lawrence's impressionism وعلى فريق آخر تصورية دورثي ريتشاردسون Dorthy Richardson's imagism . غير انهم يبقون بعد ذلك أكثر

استسلاما لاغراء الشكل القديم ، ومن يكتب القصة القصيرة منهم لا يؤمنون بالاطار الذي يدور فيه قاص متطوّر كفاروق خورشيد ــ وهو من أصحاب القصة القصيرة الشاعرية ــ الذي يرفض الخضوع لمنطق التقليديات .

فكم يكون عناء النقاد بعد ذلك حين يريدون النظر في قصة أو في رواية ! شيء واحد يلزمون به أنفسهم في هذه الدوامة ، هو أن يسألوا : هل قدم العمل القصصي مضمونه أم كان لمجرد الامتاع ؟

٢ ــ المسرحية

ولننتقل بعد ذلك الى المسرحية او الدراما ، ولنقل أيضا أن بداياتها شعر ولكن النثر اليوم أصبح اداتها ، وان يكن بعضنا لا يزال ينظمها . واذا كان للقصة امكانات متطوّرة لاخراج التجربة الانسانية الى حيز الوجود على طول المراحل والانظمة الاجتماعية ، فللمسرحية استقلالها عن حركة المجتمع للتطور كالقصيدة الغنائية تماما . وليس معنى ذلك ان المسرحيين يقصرون دائما عن التعبير عن عصرهم ، ولكن معناه ان تعبيرهم يجب أن يتمسك بأسباب الفن الدرامي الذي يرفض ــ في قيامه على الحركة والحوار ــ كل وصف حسني وأي سرد خطابي لا يبلور الصراع الذي هو قانون الحياة الاول. وهذا ما ذهب اليه أرسطو حين فسر طبيعة المسرحية بأنها محاكاة لشخصيات تفعل ولا تحكي ، وكان سوفوكليس في رأيه يحاكي كما فعل اريستوفانس . كلاهما كان « يحاكي أشخاصا يفعلون » ولهذا قال بعضهم ان مؤلفاتهما « درامات لانها تحاكي أشخاصا يعملون ويفعلون » (١).

جوهر المسرحية أذن « الفعل » الذي يشكل موقفا فنيا وهذا هو المعنى الحقيقي لكلمة دراما (٢). وتنبني المسرحية على طائفة من الحوادث الانسانية أو الافعال مطردة أو يجب أن تطرد في حلقات متتابعة ، ولا مفر من ان ترتبط الافعال بالواقعين الخارجي والداخلي . بمعنى أن ثمة أفعالا خارجية تؤثر في الشخصيات ، وأفعالا داخلية ــ وهي الصراع النفسي ــ تحدد ملامح هذه الشخصيات وفعلهم . ويمكن ــ ولو مؤقتا ــ ان نقول من هنا ان هذا

---

(١) فن الشعر ١٠

(٢) وهذه لا تعني المسرح لان المسرح ان هو الا منصة ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها الى لغة الحوار المصاحبة لحركة الاداء التمثيلي ، ولكن يجب أن نتذكر دائما ان الدراما والمسرح لا يمكن فصلها الا من الناحية النظرية .. فالفعل الدرامي الذي بدأ مع الرقص قبل ان يرتد الى داخل النفس الانسانية كان يجب أن يتم على المنصة حتى قبل أن يضاف اليها البروسنيوم proscenium ليوهم بوجود الحائط الرابع الذي فصل الجمهور عن الممثلين فيما بعد .

التحديد قائم على قاعدة ارسطية تقرر أن القصة أو الاسطورة هي « مادة » الدراما ، وتصبح عنصرا أساسيا ما كانت قادرة على توليد عاطفتي الفزع والخوف في نفس المتفرج. ومن الطبيعي ان يتغير هذا الاساس فيما بعد ، حتى ليصبح أحيانا المقدمة الفكرية المنطقة التي تخطط مسبقا لملامح الشخصيات وحركاتها . وسواء أكان هذا صحيحا أم ذاك فليس من شك في أننا يجب الا ننسى أن العمل المسرحي ـ في أي حالاته ـ ان هو الا تجربة انسانية تصوغها اللغة على نحو يخلق مواقف فنية تتخذ اشكالا تفصح بالحوار عن الصراع .

واذا كنا نجعل بداية الدراما يونانية فليس ينفي هذا وجود مسرح في مصر الفرعونية أو في الهند او في غيرهما ، فمن المؤكد ان طقوس العبادة في العالم القديم كان يصحبها التمثيل . بل لقد ثار جدل حول الدراما المصرية وهل هي أسبق من دراما اليونان ، وانتهى الدكتور لويس عوض ـ بعد عرضه لهذا الجدل ـ بأن قال بوجود مسرح مصري أقدم من مسرح اليونان ، وبأن هذا المسرح لم يكن مجرد حوار أو جدل . وانما كان ثمة كهنة يمثلون ولهم خشبة هي مكان القداس في المعبد ، بل لقد كان هناك « الميزانسين » وما يتبعه من اخراج واعداد لمكان التمثيل(١). وكان بطل المسرحية دائما «الانسان» وليس أحدا معينا من المخلوقات ، وحوالي القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد مثلت تراجيدية اوزوريس أمام الجمهور في بعضها ، ومحجوبة الا عن عيون الكهنة في بعضها الآخر (٢).

معنى هذا أن نشأة المسرحية يمكن أن تلتمس في مصر ، ولكن ليس على قاعدة المحاكاة الارسطية التي سنحددها فيما بعد والتي قامت على الموقف الدرامي بتشكيله الجمالي المعبر عن الصراع من أجل الوصول الى هدف التطهير Cathasis .. هي تلتمس مثلا في « لاهوت ممفيس » او الدراما المنفية وفي

---

(١) أكد ايتين دريتون Drioton انه كان في مصر القديمة مسرح مكتمل العناصر بعد أن اكتشف عدة نصوص مسرحية ، وبالاسس التي وضعها لاستخلاص الاشكال الكاملة للاعمال التي مثلت في مصر القديمة كشف عن الاصل الشعري لمسرحية « انتصار حورس » H. W. Fairman وكانت تؤدى ـ في الساحة المغلقة لمعبد ادفو قرب البحيرة المقدسة ـ بوساطة الكهنة وجوقة من الممثلين . وعلى الرغم من أن النص نقش حوالي ٨٨ قبل الميلاد فان اصوله وقطعا منه ـ على ما تكشف عنه الالفاظ والعبارات ـ ترجع الى ألف سنة قبل انشاء معبد ادفو !

(٢) ينص الدكتور عادل سلامة في ترجمته لمسرحية « انتصار حورس » على أن ما يعرف بالدراما المنفية التي نقشت على حجر الملك شبكة والتي نشرها جون برستد سنة ١٩٠١ أقدم نص مسرحي عرف في التاريخ وأنه أقدم الوثائق المدونة في التاريخ المصري على الاطلاق ـ راجع صفحتي ١٠٧ ، ١٠٩ من المسرحية ط. الكويت .

مسرحية « السر حول وراثة الملك » وفي نصوص اخرى متعددة ذات عناصر اسطورية وطقوسية وتستغل لغة الحوار والبانتوميم والجوقة والموسيقى وأحيانا المشاهدين . ويقول الدكتور لويس عوض ان المسرحية المصرية ـ ربما كجنس أدبي او يجب ذلك ـ تلتمس عندما مثلت مأساة أوزيريس مؤمنة بالجبر وراغبة في تمجيد البطل الخاطيء . وكان اوزيريس في أساطير المصريين القدماء الها للخصب وزوجا لاخته ايزيس ، وللاثنين أخ ثالث هو « ست » اله الشر . ولقد دبر هذا المكائد ليتخلص من أخيه ، ثم ذبحه لتبكيه ايزيس حزنا ، ولم يخلصها من حزنها سوى ابنها « حوريس » الذي طارد عمه حتى قتله فساد السلام أرض البلاد .

وكانت هذه التراجيديا تبدأ بموكب يمثل انتصارات اوزيريس قبل أن يمزقه ست ، وفي الموكب يسير الكهنة مكتنفين زورقا يحمل تمثال أوزيريس واسمه « تحمت » . ولما كان الاله مطاردا في حياته فقد كان الموكب يتقدم جماعة من الاعداء يشتبكون مع المشيعين في قتال ينتهي بانتصار تحمت، فيدخل المحراب الاكبر بمعبد « أبيدوس » ليمثل الجزء المستور من الدراما، فيقوم الكهنة باعادة مشاهد اغتيال اله الخصب المعذب والقاء أشلائه في النيل. وهذا هو جوهر المأساة « وكأنما الكهنة يمثلون سيرة البطل قبل ان يضعوه في مستقره الاخير » كما يقول لويس عوض .

وتجري بقية المأساة امام الناس ثانية ، وذلك حين تعثر ايزيس على جثة زوجها وحيث يثأر حوريس من عمه ، فيعود أوزيريس الى الحياة بفعل التعاويذ التي يرتلها الكهنة على تمثاله (١).

مرة اخرى نقول ان كل هذا لا يمكن أن يشكل فنا مسرحيا بالمعنى الدقيق لكلمة الدراما ، على الرغم من تسليمنا بالصراع الدرامي الكامن في الاسطورة الفرعونية . ذلك أن ما يجب أن يميز الفن المسرحي القديم عن غيره من الفنون البناء الذي لا يقوم به سواه والحركة الدرامية في تكاملها الاسطوري والواقعي منفصلة عن الدين ومتصلة بصراع الانسان .

ولقد استطاع الاغريق ذلك ، وهم مهما قيل انهم تأثروا بالدراما الفرعونية استطاعوا أن ينتزعوا المسرح من احضان الكهنوت . بدأوا فجعلوا نصف مشاهد الدراما للدين ونصفها الآخر للدنيا ، ثم خطوا الخطوة النهائية

---

(١) دراسات في أدبنا الحديث ١٥ ، ١٦ ، ٢٧ ، ٢٨ وفي صفحة ٤٥ يذكر لويس عوض أن مصر كان بها فرق تمثيلية متعددة ، أيام الاسرة الثانية عشرة على الاقل . وكانت هذه الفرق تمثل مجموعة من المسرحيات تدرج فيما تسميه اليوم « ريبرتوار » Repertoire ــ طبعة دار المعرفة ١٩٦١ .

عندما جعلوا ــ بعقليتهم التي تصورت آلهتهم في واقع كواقع البشر يذنبون ــ المسرح كله دنيويا . وفي هذه الحدود لا نعرف تماما مقدار مـــا في المسرح الاغريقي من الدراما المصرية بخاصة في تمثيل صراع أبولو مع الحية وانتصاره عليها ــ والعناصر في التمثيل فرعونية كما يقرر الدارسون ــ ولكنه اذا كان بعض أساس الدراما الاغريقية فان أفعال ديونيسوس أغلب ذلك الاساس . وكان مصرعه امام الاغريق ــ وهو بدوره اله الخصب ــ يمثل كمـا مثل مصرع أوزيريس امام المصريين . ولقد صارت عبادته بعد أن استقرت من قديم اهم المناسبات التي تجتمع فيها الناس لأداء طقوس تشتمل على هذه العــواطف المتقلبة التي يصورها أتباع الاله تصويرا تصحبه شتى الانفعالات ، بل ربما صحب تلك الانفعالات نكات غليظة بلورت الملهاة فيما بعد(١) أو ندب حزيـن كان البذرة التي انبثقت عنها المأساة (٢).

ويجب أن نقول هنا أن خطوات الحوار حتى ذلك الحين لم تكن واضحة، غير أن نوعا من الشعر الغنائي اسمه الديثورمبوس (٣) كان ينشده فريق من الناس يحكون فيه أطرافا من حياة الاله ديونيسـوس ، واطلق على هذا الفريق اسم « الجوقة » وكان بعض أفرادها يضع جلــد الماعز عليـــه ليظهــر بمظهر « الساطوري » أتباع الاله (٤) . وقد أدخلت عدة تجديدات ، منها تخصيص اناس معينين للجوقة ، وتحديد مكانهم بالنسبة للمذبح ، ومصاحبة الموسيقى لهـــم .

وعلى هذا النحو نتصور نشأة المأساة او التراجيديا ، وهي الطراغوذيا في كتب العرب الاولى المترجمة . وكذلك نتصور وجود الملهاة ، وهي الكوميديا أو القوموذيا بتعريب المسلمين القدماء . ولسنا نستطيع في حقيقة الامر أن نحدد المراحل التي سار فيها الديثورمبوس Dithurambos حتى اتخذ صورة الدراما ، بل ان أرسطو نفسه لم يبين لنا ذلك (٥) . وانما اكتفى بان قال ان

---

(١) يرى أرسطو في فن الشعر ١٤ ان الملهاة يمكن ان ترجع الى مؤلفي الاناشيد الاحليلية في أعياد فرياقوس ـ ابن افروديت وديونيسوس ـ الذي كان يرمز الى الاحليل .

(٢) تاريخ الادب اليوناني ٩٠ .

(٣) تجمع الروايات على أن اريون « ٦٥٠ ق.م » كان أول شاعر نظم قصائد ديثورامبيـــة وعلمها للجوقة .

(٤) Saturoi أرواح الغـابات والتلال وكانوا يظهرون كأتباع ديونيسوس بعضو مـن أعضاء الحيوان كذيل الفرس أو أرجل الماعزة .

(٥) يقـــول هيرودوت في تاريخـه ان اريـون Arion هو اول من ابتكر الاناشيـــد الديثورامبية عام ٦٥٠ق.م. وعلمها لافراد الكورس في كورينث (كتاب (١) فصل ٢٣) ولا شـك أن ارسطو كان يعرف ذلك ولعله لم يجزم به لانه كان يعرف ان ديثورامبوس احد القاب ديونيسوس وان الاناشيد التي قيلت فيه كانت شعبية وأقدم من هذا التاريخ المذكور ، فكأن أريون صاغهـا صياغة أدبية فقط .

المأساة نشأت في الاصل ارتجالا من الاغاني الديثورامبية ، ثم نمت شيئاً فشيئاً بانماء العناصر الخاصة بها ، وبد أن مرت بعدة اطوار استقرت وثبتت . وأما الملهاة فيجهل نشأتها لانها كما يقول « قليلة الشأن غير معتنى بها ، والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من المثلين الهزليين الا متأخرا» (١).

ولكن يقال ان اسخيلوس هو ابو الدراما الحقيقي ، وذكر أرسطو أنه اول من قلل من أهمية الجوقة وجعل المكانة الاولى للحوار . وقد دفعه هذا الى أن رفع عدد الممثلين من واحد الى اثنين ، ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم الى ثلاثة ، وأمر برسم المناظر واخضاع الجوقة للحوار الدرامي . لقد بدأ التطور الحقيقي بانتقال الديثورامبوس من كورينث الى أتيكا حيث أصبح رئيس الجوقة يقوم بتشخيص دور الاله،ثم أدى ادوارا أخرى يتطلبها الموضوع، فضلا عن مناقشته لافراد الجوقة ، فظهر من ثم الحوار . ويعزى الفصل الاول في ذلك الى الشاعر الاتيكي Thespis (٥٧٠ ــ ٥٣٠) حتى اتضحت تماما مأساة ديونيسوس وبعد ان استبعد منها مبدأ الارتجال تحولت عن ذلك الاله الى الاساطير القديمة . على أن ارسطو لا يقف عند كل ذلك لانه لا يعنيه التاريخ بقدر ما يعنيه مكونات الدراما وعناصرها ، فيقول « واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها ، فصدفت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التي ورثتها عن أصلها الساطوري ، واتسمت في النهاية بالجلال . وفيما يتصل بالوزن استبدل بالوزن الرباعي الطروخاسي الوزن الثلاثي الايامبو ، وكان الرباعي يستعمل أولا لأن الشعر كان من نوع الساطوري وأقرب الى الرقص» (٢).

وانه لجدير بالملاحظة أن نذكر أن بعض دارسي المسرح الفرعوني كانوا يقولون أن الدراما في مصر ظلت أقرب الى الكمال من الدراما عند أسخيلوس وسوفوكليس (٣) ، ولكنها لم تفق دراما يوريبيدس صديق سقراط (٤٨٠ ــ ٤٠٦ ق.م.) وكان هذا قد عرض لشئون الحياة اليومية ونقدها واهتم بالعواطف البشرية جاعلا منها محور المسرحية بدلا من القدر (٤) . واذا صح هذا قوى ما رجحناه ، وهو جمود المسرح المصري واستمرار بقاء أوزيريس بطلا بلا خطيئة ، في حين اتخذ ديونيسوس أو غيره صفات الانسان من حيث

---

(١) ، (٢) فن الشعر ١٤، ١٥، ١٦ ونذكر هنا ان أسخيلوس مات سنة ٤٥٦ ق.م. ومات سوفوكليس سنة ٤٠٥ ، هذا والطروخاسي عبارة عن قدم في وزن الشعر أي تفعيلة مركبة من طويل يتلو قصير .

(٣) واجع دراسات في أدبنا الحديث ص ١١ .

(٤) أوجد يوريبيدس مقدمة المسرحية يلخص فيها الموضوع ، وابتكر فكرة لحل عقدة المسرحية وانهائها على النحو الذي يرتضيه « القدر » وأفسح المجال لاظهار شخصيات من مختلف الطبقات .

الخطأ والتكفير وخروجه الى الحياة البشرية بكل تناقضاتها وسقطاتها . ان فكرة الدراما القديمة ، أن بعد الموت سلاما وبعد القصاص عفوا وبعد التكفير يقع الغفران ، وهذه أسس المأساة . وأما شكلها فمقسم الى مقدمة parodos ومـدخل prologos ثم ثلاث مقطوعات أو خمس حوارية كل منها تسمى epeisodion واخيرا خاتمة exodos وكلها ينفذها شخصيات تعمل ولا تروي!

في تلك الآونة التي كانت مصر لا تزال فيها متفرغة للتراجيديا ، كانت الملاهي الاغريقية قد بدأت تزدهر ، حتى جاء أريستوفانس (٤٥٠ — ٣٨٧) وفي طفولة هذا الرجل بل قبلها كنا نسمع من أبطال الكوميديا عن الشـاعر ماجنس والشاعر أقراطيس الذي فاز في مباريات الملهاة المعترف بها رسميا سنة ٤٤٩ قبل الميلاد . وخلف أريستوفانس من شعراء الكوميديا مينانـدر (٣٤٢ — ٢٩٢ ق٠م٠) وبلوتس (٢٥٤ — ١٨٤ ق٠م٠)

ولا نعرف عن الكوميديا أكثر من هذا ، فقد ضاع ما قاله أرسطو عنها في كتابه « فن الشعر » ولكننا نعرف من مصادر متعددة ان الشاعر كراتينوس (٥٢٠ — ٤٢٣ ق٠م٠) بناها على أساس وجوه مدخل للجوقة ليدور حـوار بأسلوب عدائي agon ثم خطاب parapsis من الجوقة للجمهور ، يعقبـه ترتيلة فمقطوعة هجائية لاذعة epirrhema . ثم يتبع ذلك عدة مقطوعات حوارية (فصول) يفصل بعضها عن بعض أناشيد الجوقة ، واخيرا الخاتمة التي يغلب عليها طابع المرح ، وقد زاد أريستوفانيس مقدمة يسرد فيها بعض الفكاهات وهو يلخص الموضوع كي لا تضيع وحدته . ولا شيء أهم من ذلك ، لكننا نظن أن عناصرها الاساسية — في الجملة — لم تختلف عن عناصر المأساة . فـاذا عدنا الى هذه نجد أن كلام أرسطو عنها كان سريعا يقول فيه بضرورة حصـر هذا الفن « في زمان مقداره دورة واحدة للشمس » ويعترف بأنه لا يـدري من أوجد الاقنعة والمداخل وعدد الممثلين وما اشبه هذا من تفصيلات (١).

وقاعدة البناء التراجيدي هي المحاكاة كما قدمنا ، ولما كانت المحاكـاة تتم بأشخاص يعملون فلا بد أن يكون من عناصر المأساة الظـاهرة : المنظر المسرحي ، الموسيقي أو الانشاد ، المقولة أو الالقاء أو تركيب الاوزان كمـا يقول أرسطو . واما العناصر الباطنة فثلاث : الخرافة اي محاكاة الفعـل . الاخلاق أي ما يجعلنا نقول عن الاشخاص أنهم حين يفعلون يتصفون بكـذا وكذا ، الفكر أي كـل ما يقولـه الاشخاص لاثبات شيء أو للتصريح بمـا يقررون .

---

(١) فن الشعر والاقنعة هي التي يلبسها الممثلون ، والمداخل جمع مدخل وهو كما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي الجزء من المسرحية الذي يسبق الجوقة ، وكان يوضع على هيئة حوار أو مونولوج يعرض فيه موضوع المسرحية والموقف الذي تبدأ عنده .

واهم هذه العناصر تركيب الافعال اي ترابطها « لان المأساة لا تحاكي الناس ، بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة ، والسعادة والشقاوة هما من نتاج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ، والناس هم ما بسبب أخلاقهم ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، واذن فالاشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الاخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم . ولهذا فان الافعال والخرافة هما الغاية في المأساة » (١) .

* * *

على هذا النحو ظلت المأساة عند الاغريق ، وهكذا عرفها الرومان . وحين وجد المسرح اللاتيني بمعناه الفني (حوالي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد) كانت أفكاره ومناظره وملابسه اغريقية ، واهتم بكوميديات الاغريق . وظهر بلوتوس Plotus متأثرا ميناندر اليوناني . وقدم « أولولاريا أو وعاء الذهب ، وهذه هي التي تأثرها موليير في « البخيل » في القرن السابع عشر الميلادي. وقد لا يعنينا هذا السرد التاريخي الا من حيث دلالته على طبيعة المسرحية في طورها اللاتيني ، وقد ظلت جامعة لفنون الغناء والرقص والموسيقى والحوار ، الا النوع الاغريقي الصامت Pantomimos الذي يعرض بدون حوار . وكل هذا يبعد من غير شك عن المسرحية الحديثة بشتى أشكالها وأطرها ، حتى لنقول ان المسرحين الاغريقي واللاتيني فن اندثر وان ظلت جوانب منه تريد ان تبعث من جديد كالجوقة والبرولوج أو المدخل .

غير أن هذه الجوانب ليست كل ما خلفه الاغريق في المسرحية الادبية، فهناك غيرها ، بل هناك ما هو أهم منها وقد أصبح « كيانيا » في أي خلق مسرحي خلال المراحل الحضارية المختلفة ، بدءا بمرحلة العصور المتوسطة وانتهاء بالمرحلة المعاصرة . فقد لوحظ انه بعد الازدهار الاغريقي الروماني ـ خلال عمليات تطورية ارتبطت بأشكال العصور وطبيعتها ـ ان المسرحية التي استحالت الى مجموعة من تمثيليات الآلام والمعجزات في العصور المتوسطة، ثم الى محاكاة للاعمال الاغريقية الرومانية من أجل تكريس حكم الارستقراطية الاقطاعية ، ثم الى تعبير عن حرية الفرد وصراعه ابان سيادة الرومانسية ، فالى تجسيد الوعي بالصراع الذي ينشب بين القوى الاجتماعية المختلفة ...

هذه المسرحيات التي اتخذت أشكالا فنية معقدة ومتغيرة وارتبطت أساسا بحركة التاريخ وحضارة كل عصر ، لم تبتعد قط عن الحبكة الارسطية

---

(١) فن الشعر ٢٠ ولكن لا ندري ماذا يقصد تماما بالغاية ، الا أن تكون بمعنى أن غرض الدراما هو عرض الاسطورة في أفعال الناس . وهذا يتفق مع فكرته العامة عن الدراما وكيف أن اساسها الخرافة ـ يعني الاسطورة ـ أو الحدث وهو يؤدي حوارا يستهدف التطهير عن طريق اثارة عاطفتي الخوف والشفقة .

التي لم تقف عند الجوقة والبرولوج . وحتى في فهمها الخاص للمحاكاة ـ وقد تغير كما رأينا ـ ظلت تعتمد مجموعة من الجوانب أحرى بنا أن نسميها أركانا ، وأهمها :

ا ـ الحدث ، وقد سبق أن ذكرنا أنه يعني تركيب الافعال ، أو محاكاة « الخرافة » بحركات تؤدي للكشف عن الصراع . وتركيب الافعال ـ عند أرسطو ـ هو تسلسلها وترابطها لاحكام محاكاة الحياة في وجهيها السعيد والتعيس . ويقتضي هذا وجود وحدة عضوية تجعل المسرحية ـ التي هي حدث كبير ـ قائمة على أحداث متواصلة وتشترك في جعل ذلك الحدث الكبير بناء واحدا قائما بذاته . واذا انقطع التواصل اختل البناء ، ولكي لا يختل ينبغي الحرص على جعل « الجزء » لا مجرد حدث يمكن بتره او الاستغناء عنه ، وانما حدثا كيانيا له بدايته لا يتحتم أن يكون قبلها بداية ويتحتم أن يعقبها شيء . ولا يتم ذلك الابمبدأ المفارقة،وهذا المبدأ هو الذي يفجر الاحداث التي يقتضيها السياق الفني للوصول الى نتيجة درامية يسميها أرسطو بالانقلاب ، لانها تخالف المنطق الشكلي المعروف وتأتي على عكس ما يكون متوقعا في البداية وان تكن مع ذلك متصلة بها اتصال النتيجة بالسبب .

والاحداث من هنا ليس ينبغي أن تكون مما هو مألوف في الحياة . فهي لا تحاكي ما يحدث فعلا ، بل تفعل ذلك وتزيد عليه ، فتحكي ما يمكن أن يحدث . كما أنها تحرص على أن تكون مثيرة للخوف والشفقة .

والمسرحية التي تقوم حبكتها على الانقلاب فان الاحداث فيها تسمى مركبة . واذا لم يكن هناك انقلاب ـ أو حتى اكتشاف أي التغير من حالة سعادة الى حالة تعاسة مثلاً ـ فان الاحداث تسمى بسيطة .

وللاحداث في اخراجها الاخراج الدرامي طرق تناول معينة في المسرحية الاغريقية ـ بخاصة ـ وهذا التناول قائم على البرولوج والاكسود والجوقة وغير ذلك مما بيناه قبل !

ب ـ ومن اركان المسرحية تأتي بعد ذلك الشخصية ، وكانت في أول أمرها تصنع القناع persona ـ على ما بينا في القصة ـ لاداء دورها بحسب ما تقتضيه الحبكة . ويصر ارسطو على أن تكون تلك الشخصية من الناحية الخلقية بين بين ، لانه يرفض أن تتحول الشخصية الفاضلة من السعادة الى الشقاء ـ فتثير لذلك النفور ـ كما يرفض أن تتحول شخصية الشرير من الشقاء الى السعادة فلا تثيرفينا الخوف ولا الشفقة بحسب مفهوم المحاكاة عنده .

ومن هنا نفهم لماذا فضل ذلك الفيلسوف الا تكون شخصية البطل فاضلة

كل الفضيلة بارادتها ، لان في داخلها شيئا سيئا لا تعرفه الشخصية ، وهذا الشيء هو الذي يحقق المفارقة الدرامية ، اذ تتحول شخصيـــة البطل الى التعاسة نتيجة للرذيلة ، ومن ثم يتحقق الخوف المفضي الى التطهير .

ويبالغ ارسطو فيطالب بأن تكون سائر الشخصيات في المسرحية فاضلة. حتى النساء والعبيد ، يجب أن يكونوا فضلاء ـ وان تكن المرأة في الحيـاة شريرة أحيانا والعبد للشر أبدا ـ بشرط أن تكون مقنعة ، وتكون هي والاحداث في تفاعل مستمر لاحكام الحبكة وتحقيق التطور وابراز الفكر أو العواطـف التي تعمل على اثبات قضية ما أو نفيها .

جـ ـ ومن أركان المسرحية الاغريقية محاكاة الفكر والعواطف باللغــة وموسيقاها على النحو الذي يقتضيه الموقف . ولما كان ارسطو يشيد بقدامى الشعراء الذين يعالجون اللغة الملائمة الخالية من التكلف ، فقد عني ان تكـون لغة شعراء عصره واضحة ومركزة وقادرة على ابراز صراع الحدث أو صراع الخرافة ، حتى ولو كانت هذه بلا طباع تفيد عن شخصية المتكلم ومزاجـه ، علما بأنه لا يمكن أن تكون هناك مسرحية بلا خرافة ، أي قصة !

وداخل اطار التركيز والوضوح يشترط ارسطو أن تكون لغة الحـوار بعيدة عن الجدل ، لان الحوار المسرحي ليس مجرد كلام او قول وانما هو جزء من اجزاء الحدث ، ويعني هذا ضرورة أن يعمل على تطوير كل من الحـدث والشخصية . فلدى ارسطو ان التراجيديا أساسا حوار ، بينما الملحمة ـ التي يوازن بينها وبين المسرحية التراجيدية دائما ـ سرد . والحوار مـــوضوعي دائما ، لانه صادر عن شخصيات يصور وجهة نظرهم في مواقف بعينها تشكل الصراع ، علما بأن هذا الصراع ليس قائما في الحياة فعلا أو موجــودا في المجتمع بقدر ما هو موجود في فكر الشاعر .

والطريف هنا أن أصحاب المادية العلمية لم يعجبهم ذلك ، لانهم يقولون بصراع الطبقات ، كما يقولون بحركة تختلف عن الحركة الفكرية الارسطيـــة المرتبطة ـ أساسا ـ بالفعل المسرحي . حركتهم ايضا ذات مدلول طبقي ، ولهذا فمثالية ارسطو ـ من وجهة نظر هؤلاء ـ جارت على المأساة ، ولم توظف كما ينبغي على ضوء طبيعتها .

* * *

والآن لنسر بهذا الجنس الادبي مع حركات التاريخ ، خروجا من اطـار الرومان الذين حاكوا ـ تماما ـ مسرحيات الاغريق .

ان ما يمكن تلخيصه في هذه الدائرة قد لا يتعدى الاشارات الى هوراس صاحب « فن الشعر » الذي كتبه خلال العقود الثلاثة الاخيرة لما قبل التاريخ

الميلادي ، لانه ايضاحات عن أرسطو لشعراء عصر النهضة وعصر الكلاسيكية.

وأما مرحلة العصور المتوسطة فهي نشاز في خط سير الدراما ـ وذلك بعد أن قضت الكنيسة على فكرة صراع الانسان مع آلهته ـ حتى ان الباحثين اتفقوا على أن سلسلة التقاليد المسرحية التي تراكمت في حضارة الرومان اللاتينية انقطعت تماما. فنشأ مسرح جديد في ظل احتفالات العبادة المسيحية، وكانت هذه درامية ككل الديانات الاخرى !

وفي الجدول الزمني الذي قدمه كل من فرابييه وجروسار في كتابهما « المسرح الديني في العصور الوسطى » نقرأ أنه كان في البدء مجازات حوارية لقداسات مختلفة الى القرن الحادي عشر ، ثم ظهرت الدرامات الطقوسية المكتوبة باللاتينية . وصاحب ذلك عرض الحدث المسرحي على مسرح يقام في الدير أو في الساحة التي تقع أمام الكنيسة . وكان ذلك الحدث يوحي بعودة الى استلهام المسرح الاغريقي الروماني ، حتى في مسرحيات الاسرار والآلام . وفي هذا الوقت بالذات كان الشرق العربي قد انهار تماما ، وكانت بدايات انهياره هي انتصاراته على الصليبيين دينيا في حروب اتصلت حتى أواخر القرن الثالث عشر .

فلم يكن أمام المسلمين فرصة كي يسهموا في نشاط القرن الرابع عشر الدرامي ، بل هم لم يسهموا فيه وهم في عزهم أيام العباسيين أخصب عصور الترجمة . ولعل هذا كان راجعا الى عدم فهمهم كتاب أرسطو في الشعر على ما تدل عليه ترجمة بشر بن متى من السريانية وتلخيصات الفارابي وابن سينا وابن رشد ، وربما كان راجعا ايضا الى ارتباط المسرح الاغريقي واللاتيني بالديانة الوثنية .

بدأ عصر النهضة على أية حال ـ في اوروبا ـ بداية طيبة، وذلك بالرجوع الى الآثار الاغريقية الرومانية بمحاكاة معدلة استهدف بها الادب المسرع ان يصوغ أغراض الحكام الامراء وأسباب وجودهم صياغة تحميها . لكن ذلك لم يلغ المسرح الديني الذي احتشدت فيه الخوارق الناشئة من تدخل العذراء، وقد خلا من الروح الشاعري ، وافتقد الحبكة نتيجة العجز الواضح في رسم الشخصيات .

على أن هذا لم يصرف الناس عن أمور دنياهم ، ومن ثم لم تلبث الدراما الكنيسة ان استعانت مستاءة ـ بعد عمليات تنقية تنظيم ـ بالعاب البهلوانات واغنيات المتجولين وصراخ مهرجي الموالد والاسواق . وبذلك طغى العنصر المسرحي على الغرض الديني ، ثم ابعدت الدراما كلها الى ضواحي المدينة وتلاشت منها تقريبا الخطب الدينية القصيرة ، ولم يعد الممثلون هم رجال الكنيسة وانما اختيروا من اعضاء النقابات العمالية ، بحيث كانت كل نقابة

مسئولة عن تقديم مسرحية واحدة ، واستطاع بعض النقابات أن يعد مسرحيات مستمدة من الانجيل لتمثل Corpus Christi وهو ما يوافق خميس العهد(١). ولكن يمكن أن نقول بصفة عامة أن عصر النهضة بأوروبا لم يستطع ان ينتج مسرحيات توظف اجتماعيا كما ينبغي !



ومن الصعب أن نتتبع تطور الدراما بعد ذلك ، فان تتبع حركة المسرحية الادبية في التاريخ ــ بايجاز ــ شديد المشقة ، غير ان الكلاسيكيين نجحوا في أن يحاكوا مسرحيات الاغريق واللاتين وان يكن ذلك من خلال ارسطو مع تأويله بما يتفق ونظرهم العقلي الذي يقدس الواجب ويكرس الطاعة للامير!

ولقد ضمت المسرحية الكلاسيكية نماذج جيدة في التراجيديا والكوميديا على حد سواء ، وفيما يتعلق بانجلترا كانت هذه النماذج ــ باستثناء بسيط ــ لاتينية. ويؤكد جورج جاسكوين في أولى صفحات مسرحيته جوكاستا Jocasta انه استمدها من احدى مسرحيات يوريبيدس وان كان يترجم في الواقع عن الايطالية ، ثم صارت مسرحيات بلوتوس هي المثل الذي يحتذى على نحو ما نرى في « رالف رويستردويستر » التي كتبها نيكولاس أو دال سنة ١٥٥٣ (٢) .

وأما في فرنسا فقد أصرت « جماعة أنصار المعجزات الدينية » على تمثيل مسرحيات الغيبيات في باريس ، في حين تحولت المسرحيات القائمة على المحاكاة الى مدن الاقاليم . وفي سنة ١٥٩٩ تمكن هاردي الشاعر من أن يؤجر مسرح المعجزات في قصر بورجونيا ويحرك فيه بعض مسرحياته التي بلغت ستمائة أو سبعمائة ، كما استطاع ان يخرج الحدث في شكل عقدة ليحقق الطابع الدرامي ، وعلى هذا النحو أضفى على المسرح الحياة ــ وان ظلت بعيدة عن الواقع ــ وأثار الطبقة الارستقراطية ، الى حد أن اعلن الكاردينال دي ريشليو افتتانه بالفن الدرامي كله (٣).

وقد تأخر ظهور عباقرة الدراما في فرنسا مع ذلك، فبينما نرى توماس كيد (وقد مات سنة ١٥٩٤) يضع المأساة الاسبانية وهي أول ميلو دراما في عهد اليزابيث ، وبينما نرى كريستوفر مارلو (وقد توفي سنة ١٥٩٣)

---

(١) جوستاف لانسون في تاريخ الادب الفرنسي ١ : ١٠٧ ، ١٠٨ (مجموعة الالف كتاب) وبول دوثان في الادب الانجليزي ٥٥، ٥٦ (ط. دار الفكر) .

(٢) A Short History of English Literature, p. 84.

(٣) تاريخ الادب الفرنسي ١ : ٢١٦ ، ٢١٧

يضع « دكتور فاوستسر » و « تامبورلين » ويتقن الشعر المرسل الرفيع the mighty line ، وكذلك بينما نرى الى جانب هذين شيكسبير وجون ليلي وروبرت جرين وجورج بيل ـ وكلهم في القرن السادس عشر ـ نرى في فرنسا ميريه الذي أدخل قواعد أرسطو المسرحية في التأليف الدرامي في القرن السابع عشر . وفي القرن نفسه يعيش كورني ليطبع الدراما بطابع الحقيقة ويكاد يكون ميلودراميا بتكثير عقده وحشد المواقف الغريبة ، وأشهر مسرحياته السيد Le Cid وهوارس Horas وسنا Cinna وبوليوت Polyeuete ونيكوميد ، Nicomède كما يعيش صديقه موليير ابو الملهاة الحديثة الذي يمتاز أسلوبه بالقوة والغزارة ويناسب كل شخصية من شخصياته الى حد مذهل ، وكان هدفه الحقيقي رسم الشخصيات .

وفي خارج فرنسا وانجلترا كان الامر يجري على هذا النحو من التقدم(١)، بل كان كورني نفسه يتأثر دي كاسترو الاسباني في درامته « طفولات السيد » والاركون مواطنه في مسرحية « الحقيقة المريبة » .

ولكن ظهور شيكسبير في تلك الزحمة من كتاب الدراما ـ وقد خلف مارلو في فنه أو تأثره ـ كان حدثا في حد ذاته . واعتبر فيما بعد سيد الادب العالمي بلا منازع كما يقول بول دوتمان ، والفنان الذي كان يتأمل دائما النضال المستمر بين العقل والعاطفة كما يقول ايفور ايفانز ، والرجل الذي يشبه تاريخه تاريخ عيسى الناصري كما يقول برتون راسكو (٢).

لقد مات سنة ١٦١٦ وبعد ذلك بست سنوات ولد موليير العظيم ، وكان يبدو من الطبيعي أن أرض الدراما عند الفنانين لا بد تنبت وأن يكن النبات مختلفا ألوانه . وظهرا للعالم تربين وان يكونا مرآة للحياة وليس مفكرين يجيلان فكرهما فيهما . ومن المخاطرة استنتاج الكثير من استعدادهما

---

(١) في المانيا مثلا ترجمت الاداب اللاتينية وما يتصل بها من فن الاغريق ، وفي القرن السادس عشر كانت جميع ملاهي بلوتوس شائعة بين الالمان ثم شرعوا في احتذائها مضمنين انتاجهم افكارهم في الاصلاح والثورة على سيطرة روما !

(٢) يريد برتون صاحب « عمالقة الادب » ان كل انسان يرى فيه رايا يخالف ما يراه الناس ، ومن المعروف انه يوضع في قمة الرومانسيين الذين لم يتمسكوا في المسرحية بقانون الوحدات الثلاث اي وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان لم يحتم ان يجعل شخصياته المسرحية آلهة وانصاف آلهة ، فضلا عن تعرضه للتراجيكوميديا او الكوميتراجيديا بقدوة جعلته قالبا معترفا به في الادب الغربي ، وخير مثل له « هنري الرابع » حيث نرى فيها القصد المأساوي يصاغ من مادة مضحكة . على أن هذه الثورة التي تعني تمرده على القالب التقليدي كانت لدى الكلاسيكيين بوجه عام مصدر ضعف ، وهي لدينا دليل على أن الفنان الكبير يستطيع بالمادة المطلقة أن يشكل العمل الفني العظيم .

الفني ، الا أننا يجب ألاّ ننسى أن بضاعتهما كانت بلاغية ، وبهذه البلاغة تعمقا نفس الانسان .

ولكن المقارنة بينهما تنقطع بعد ذلك ، اذ لم يكن بينهما من الوشائج الحقيقية ما يلفت النظر طويلا. ولكنهما استطاعا أن يؤثرا في خلف الكلاسيكيين، باستثناء بعض ، أمثال راسين (١٦٣٩ – ١٦٩٩) الذي استوحى الاغريق والرومان بروح تستهدف بساطة الحدث وطبيعة العواطف . بل ان آثارهما لا تزال الى اليوم موضع دراسة للكشف عما ترسبه في أعماق المحدثين ، ولا سيما شيكسبير الذي أرهص بالحداثة والبورجوازية بتركيزه على الانسان المتحرر من السلطة الكنسية والمكب على حياته الدنيوية بمطلق ارادته يفعل ما يريد كي « يكون » على النحو البشري الذي يصارع وهو يفرح ويحزن من أجل ان يكتشف . فاذا أحبط لتقع المأساة ، فاحباطه تأكيد لانسانيته التي تعاني الشرور وتتحرك لاسقاط عناصر النبالة – ممثلة في الملوك والامراء والقادة الكبار – في سبيل رسالة لعلها أرادت أن تعادل بين شرفه الذاتي وشرف المجموع على قاعدة مثال اخلاقي لا يعترف بأعراف طبقية بقدر ما يستشرف آفاق اعراف انسانية !



وعلى اية حال دالت دولة المجتمعات الاقطاعية ، وآن للبورجوازية الاوروبية أن تخرج الى العالم في حركة تقدمية كان من أسسها ضرورة احترام حرية الفرد وتقدير مواهبه والاعتراف بأفكاره ومشاعره . وصاحب ذلك ظهور الرومانسية مذهبا فنيا ينوّه بالجمال المكتشف في الطبيعة والانسان ، وفي اندفاع المجتمع الى أمام .

ولكن فكر العصر لم يكن يحتاج الى المسرح على النحو الذي كان في المجتمع الاقطاعي . بلْ لعل الرومانسية التي ازدهرت في أخريات القرن الثامن عشر شهدت تحوّل تقدمية البورجوازية نفسها الى «حفاظ» بلغ من جموده أن هيأ الظهور للنظام الراسمالي الذي يطحن شخصية الفرد العامل ، وعبثا كانت دعوات الطوباويين من امثال سيمون سنيمون (١٧٦٠ – ١٨٢٥) الى الاشتراكية .

وقد انعكس ذلك كله على النتاج الادبي ، فمن ناحية اتجهت العناية الى الشعر الغنائي ، وبانتشار الصحافة ازدهرت القصة وفنون المقال من ناحية اخرى ، وتأخرت الدراما الى الحد الذي لم تكن فيه طلبة أحد تقريبا. ومن عالجها كجوته الالماني وهوجو الفرنسي (١) قد تخلى عن كثير من السمات

---

(١) للاول « فاوست » وللثاني « هرناني » التي اقتبسها للمسرح العربي نجيب الحداد.

القديمة . من ذلك القضاء على وحدة الزمان والمكان (١) ، وخلط المأساة بالملهاة، وعرض الاحداث بدلا من حكاية كثير منها ، ثم ترك قاعدة الفصول الخمسة لكل مسرحيــة .

ولعل أسلوب القصاصين وما قدمه من ثراء في أعمالهم ، قد حـــدا بالمسرحيين الى أن يحتذوه فيثيروا القضايا الاجتماعية والنفسية في اطـــار شعبي للشخصيات. ومنذ هذا الوقت تغير طابع الدراما، بل أصابه من التغير ما ندهش له ، ولكن ظهور المذاهب التعبيرية من رمزية وطبيعية وواقعيـــة ثم وجودية واشتراكية يعطي التفسير الكامل لهذا التغير المدهش .

وقد كان للتعبيرية — من حيث هي اتجاه لم يتسع كي يكـون مذهبا— دور في غاية الاهمية . ولعل برتولد بريخت — وقد ولد في فبراير من عـــام ١٨٩٨ وعاش شبابه برجوازيا ابان ازدهار حركة التعبيريين — واحدا مــن ممثليها على الاقل الى ما قبل عرض مسرحية « الاجراء » سنة ١٩٣٠ ، كما كان من مكرسي حركة معارضة الفن المعروفة باسم « الدادية » وتتجه الـــى التخلص من القيود التقليدية .

ولعل هذا هو ما لفت رونالد جراي فقرر ان مسرحياته الاولى التـــي تبدأ بدراما بعل — وقد صدرت عام ١٩١٨ — تعبيرية بجوها الصوفي وشططها الخيالي وأسلوبها المتقطع « واستمتاعها بالمخاوف المفزعة وبادراكها الـــذاتي لنوبات السكر والعربدة ، ثم بمنهجها في التعبير عن جوهر الكون ، فبقيت اعمال بريخت محصورة في هذا الطقس ... ان بعل الشخصية الرئيسيـــة فيها يبدو في آن واحد شاعرا غنائيا ومهرجا محترفا وسفاحا ومنحرفـــا جنسيا وعاشقا عنيفا يؤثر ان يجتمع بامرأتين على السرير في وقت واحد... وهو الصريح المتكلم الذي يستأثر بكل المسرحية ، لكنه بلا ضمير ولا ادراك ذاتي » (٢).

هذه « الفوضى » لا يمكن أن تكون من سمات المسرح الارسطي ، لانهـــا ستؤثر من حيث هي حركة على المسرح في حبكة العمل المسرحي كله . ولـــن تنتمي حتى الى تراكمات القرن الثامن عشر وبخاصة في دراماته العاطفيـــة — تراجيدية كانت او كوميدية — لان هذه كانت في ضوء الحركة الاجتماعيـــة سليمة وتعالج اشخاصا ليسوا من الطبقة الارستقراطية ويستطيع المشاهد ان يفهمهم ويتعاطف معهم .

---

(١) هذه من تراكمات الكلاسيكيين ولم تكن من قواعد المسرح الارسطي .

(٢) بريخت ٩ ، ٥٣ فما بعدها بترجمة نسيم مجلي ومراجعة د. أحمد كمال زكي ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢.

كذلك ابتعدت عن دراما القرن التاسع عشر الرومانسية ــ مع أن ثمة مواقف عنده تتميز بالرقة الفنائية وتضفي نوعا من البراءة على الشر القبيح ــ في فهمها الحقيقة عن طريق معايير معينة حتى ولو كانت نازية وكانت عند الرومانسيين ادراكا للكون في شتى صوره التي ابدعها الله .

ثم هي أيضا ابتعدت عن الواقعية بمقدار ما أبرزت الجوانب التي عملت على تشويه الانسان واصالته الى آلة تزيف القيم . ومن هنا لجأ الى «التغريب» و « الملحمية » . وقد سمى هو مسرحه بالمسرح الملحمي ، واستمد مادته من التاريخ ، بشرط توظيفه عصريا ، هادفا الى أن يقول للمشاهد بايجاز : لو كنت تعيش مواقف العرض الذي تراه لوجب عليك ان تسلك سلوكا ايجابيا، لانه يمكن تغيير حركة المجتمع .

ولكي تتحقق هذه المشاركة الفعالة ، يجب ان يظل المشاهد بعيدا بوعيه عن احداث المسرحية . ويأتي هنا دور المخرج ــ وقد كان هو مخرجا ــ في عملية تغريب المشاهد على ما تحقق في مسرحيته الملحمية المشهورة « الام شجاعة وأولادها » بالموسيقى والمناظر (المحيط) والتعليقات التي تجنب الممثل ــ عادة ــ أن يتقمص الشخصية التقمص الذي كان مما يتقنه الممثل البرجوازي .

واما الحدث المسرحي ، فان بريخت لم يجعله هدفا على الاطلاق . بل جعله مجرد وسيلة لتوضيح الموقف الاجتماعي الذي يصرح دائما بأنه يتبنى فيه وجهة نظر اخلاقية معينة . وهنا نجد الفارق كبيرا جدا بين بريخت ومن تعاصر معه أو أعقبه ، والامر مهما يكن من شيء هو انه أحدث في الفن المسرحي ما لم يحدثه أحد في محاولة اخصابه او انمائه .

ولنكتف بهذا القدر عن دور بريخت في التعبيرية ، ولنعدل في الوقت نفسه عن تلك الحركة التي لم يكتب لها طول البقاء أوائل القرن العشرين، الى الرمزية ثم الوجودية بالترتيب التاريخي . والرمز قديم قدم الفن ، وظهر عند المصريين وهم ينسجون أساطيرهم المختلفة . كما ظهر عند الهنود بوصفه شكلا معينا للخيال وكذلك بوصفه علامة توقيفية تنتمي الى العالم المادي اساسا ولها طابع وظيفي لا جمالي . واما الاغريق فقد فسروا ظواهر الطبيعة برموز جسدت تجسيدا في حدود الادراك الجمالي المنشود .

ونجد الرمز في محاولات التفسير الاشاري لنصوص الصوفية العربية، كما نجده في ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران والمقامات . وقد طبع بعض آثار أوروبا ، كما طبعها رمز الاغريق والمصريين القدماء !

وليس يفيدنا في المسرحية هذا الرمز ، الا بمقدار ما أثر في الدراما المعاصرة . وقد لعب النرويجي هنريك ابسن (١٨٢٨ ــ ١٩٠٦) الدور الاول

فيه ، متأثرا بالحركة الرمزية التي تزعمها الشاعر الفرنسي مالارميه بين عامي ١٨٧٠ ، ١٨٨٦ على الرغم من أنه يرى ان فنه يجب ان يكون في خدمة المجتمع، فافترق عن الرمزيين الذين يقولون بالفن للفن .

ولقد عاصر فاجنر الموسيقي الالماني العظيم (١٨١٣ — ١٨٨٣) وشاهد مسرحياته الموسيقية ورأى كيف كان « الفعل » يستمر فيها مع التآلف الصوتي والبعد عن الصرخات الناشزة في ايقاع المسرحية العام ، فحرص ابسن على التوافق الفني وراض نفسه على الاسلوب الايحائي suggessive متخليا عن الاسلوب الصريح expressive الذي يرفض اللف الطويل .

كانت سنة ١٨٦٤ هي السنة التي ظهرت فيها أولى رمزيات ابسن وذلك في مسرحيته « المطالبون بالعرش » وكان في تلك الآونة يعيش قمة صراعه مع مواطنه بجورنسون Bjornson ، فقيل انه رمز الى نفسه بسكول والى بجورنسون بهاكون ، وكلا الرجلين بطل في « المطالبون بالعرش » .

وفي مسرحيته « براند » لون آخر من الرمز السياسي كان صدى لانهزام الدنمارك — جارة النرويج الحبيبة — امام المانيا ، وجعل براند القس في مسرحيته — وقد رأى قعود قومه عن مساعدة جارتهم — يصمد في صراعه للمغريات ويعيش في ضنك ومحن تضيع فيها كلّ محاولة من جانب العامة لانقاذه . لقد كان هذا يساوي تماما دعوة ابسن لقومه كي يمدوا يد العون للدنمارك ، ولكن عبثا ، وضاع جيرانه ، ولكن كان عليهم أن يستمروا في الكفاح . ولعل براند الذي لم يجزع قط ولم يجبن قط ، كان الصورة التي ترمز لكل ما كان ابسن يريد .

ورمزية ثالثة تصدر له سنة ١٨٦٧ بعنوان « بيرجنت » ثم ينقطع عن الرمز مدى ثلاثين عاما او نحو ذلك ، وكان بعد السبعين حين عاد اليه في مسرحيته « عندما نستيقظ نحن الموتى » على أثر اشتداد قوة الرمزيين ، فأخرجها في اطار شعري اخاذ .

وأشهر تلاميذ ابسن الآن يوجين اونيل أحد دعائم الدراما الحديثة (١)، وان دراسة لمسرحياته لتكشف — مهما يكن حظ شخصياته من الحياة ، مقنعة كانت أو سافرة — عن ذلك الايقاع الايحائي الذي هو أحد مميزات الاسلوب

(١) هناك كثيرون تأثروا ابسن غير اونيل ، ومن هؤلاء آرثر ميلر ، ولقد اعترف هو بهذا التأثر ورد لابسن بعض دينه عليه وذلك في مسرحيته « عدو الشعب » التي قدمها عام ١٩٥٠ ، وفي مسرحيته «مصرع بائع متجول » شتى رموز توحي بأنها مسرحية اجتماعية وان لم تكن كذلك بصفة دقيقة ، وانما هي عن مأساة الانسان الذي يختار غير طريقه ليمشي فيه !

الرفيع ، ويشبه في ذلك برناردشو الفنان الذي يرفض تلمذته لابسن ، ويؤكدها اغلب النقاد وان يكونوا يجعلونه اعظم من مزج الشعر بالنثر في المسرحية الواحدة .

وقد يبلغ اختلاف النقاد حول أونيل حدا يخرجونه فيه من الرمزيين، وقد ينكرون ايديولوجيته المسيحية ـ أعني تزمته ، وهو متزمت فعلا ـ حين يقرأون له مسرحيته « شهوة في ظلال الدردار » Desire under the elms. وهي تدور حول حب آثم ينشب بين شاب وزوجة ابيه الشابة . ثم قد يجعلونه أعظم من آرثر ميلر وثورنتون وايلدر وجان آنوي وصمويل بيكيت الذي يجعل موضوعات مسرحياته اللامعقول وتصوير العلاقة بين الله والانسان، وتنيسي وليامز اكبر كتاب المسرح الامريكي بعد الحرب الثانية .. ولكنهم لا يخرجونه عن جاذبية قطبي المسرح العالمي اليوم وأعني بريخت واوجين يونسكو !

ان مسرحية أونيل المذكورة بما فيها من عنف عاطفة واحتشاد عقل الى جانب تكنيكها المتقن هما نقطة البدء في فهم مسرحياته الاخرى . ونستطيع أن نقول ان محاولاته الاستمرار بتشبيهات رمزية للحياة في دراماياته كلها ، واعطاءها ذلك العمق المدروس ، وربطها برجال الاعمال والملاحين والبحارة .. انما هي فن بعيد الجذور ، ولا يمكن ان يكون دون ما خلفه سوفوكليس مثلاً ، أو ما خلفه واحد احتذى سوفوكليس .

وعندما سنتبين دور الوجوديين ـ بعد ـ سنرى كتاب الدراما المحدثين يحاولون استغلال كل امكانيات المسرح لالقاء الضوء على الجانب الباطن للعمل الدرامي . ودعك من المسرح الغنائي والاوبرا ثم دعك من المسرحية السيمفونية التي تعتمد الى جانب توفر بعض تقليديات الدراما على الباليه والاوبرا وغيبيات المسرح الكنسي .. دعك من هذا وذاك الى مسرح الحوار الذي يستغني فيه واحد كثورنتون وايلدر عن المناظر الخلفية ، ان المخرج لا يرى بأسا اذا تدخل ـ على ما فعل في مسرحيته مدينتنا ـ ليشرح المواقف ويعللها !

ويبدو أن كل محاولة للخروج على المسرح التقليدي ، ليست في الحقيقة الا تجسيما للواقع الاجتماعي ، ولكن بصور مختلفة أهم ما فيها قدرتها على الدلالة .

* * *

ونتنقل الى الوجودية لنقول انها ـ كموقف فكري ـ ابتلعت كل طاقات الانسان ، وان تكن ترفض دائما الايديولوجيات المقنعة ، وهذا سر عدائها للشيوعية على سبيل المثال . ومناقشة اصول الوجودية تلزمنا طرح سارتر

في الطريـق والصعـود الى نيتشـــه ، غير أننـــا لا نحتاج الى هـــذا العنـــاء والقلق الوجـودي وما يتبعه من عبث absurd او اللامعقـول ـ كما يحلو أن يسميه بعضنا ـ لم يصبح « مرض العصر » الا منـذ الحرب العالميـة الثانية . ففي أربعينات هذا القرن ، روج الوجوديون لفلسفـــة النكسة في فرنسا بعد أن ضاعت كل مقدساتها ولم تعد ترى أملا في المصير لا ولا شيئا في الموقف الانساني سوى العبث .

وكانت أوروبا نفسها تعيش ذات الازمـــة .. أجيال شابة أفقدهـــا الشيوخ ايمانها ، ولكن لم تفقد القدرة على أن تؤمن بوجود الايمان . وكانـت قضية الوجود والماهية او الطبيعة الناقصة والطبيعة المكتملة ثم المسافة التـي بينها والتي تسبب التوتر او القلق الوجودي ، كان كل اولئك مادة خصبـة للادباء ، ابتداء من سارتر وسيمون دي بوفوار الى أصغر بادىء يجد لذة في أن يقول انه من أتباع العبث او اللامعقول .

ولقد أسهمت الدراما الوجودية في هذا الموقف الذي يترنح بالماهية على حافة الوجود القاصر ، بل كان اسهام الدراما أعظم من اسهام اي جنس ادبي آخر . وما من شك في أن سارتر بمثل مسرحيته «الذباب» ومسرحيته «الباب المغلق» قد يقدم مضمون اللامعقولية في حوار يبين انفصام الانسان عن الانسان ولكنه في الوقت نفسه يثير العقل بشتى قضاياه .

ومثل هذا يقال عن كامي صاحب « أسطورة سيزيف » وصاحب مسرحية « العادلون » و « كاليجولا » .

ولكن هناك أدباء ـ فكامي وسارتر فيلسوفان ـ وهؤلاء الادباء يسمون انفسهم اليوم « أعداء المسرح » . وأول من حمل لقب العداء ـ فيما يقـال ـ أوجين يونسكو الكاتب الفرنسي ، الروماني الاصيل الذي ولد سنة ١٩١٢

ولكن هناك أيضا صموئيل بيكيت وارتور آداموف وجان جينيه وبنتر ، وكلهم بدا بداية يونسكو ـ وهي نفسها بداية كتاب الطليعة جميعا ـ فكانـت مسرحياتهم تعرض على مسرح الطليعة حيث تعكس بيسر في مفهومها العبثي.

وكان يونسكو يبدأ بتقديم شخصيات مألوفة في عالم مألوف ـ ولا بأس من أن يكون القالب تقليديا ـ ثم فجأة يتصدع المألوف وهو الطبيعة الناقصة لنرانا وجها لوجه أمام اللامعقول ، أو أمام عالم لا تمنطقه مقاييسنا العادية .

وكل الامكانيات التي يستغلها يونسكو في مسرحياته من قصة وشخصية الى موقف ومعالجة يرتبط بعضها ببعض وينعكس بعضها على بعض في «توتر» يتزايد ثم لا يلبث أن يكشف عن الضياع الكبير . وقد نستطيع أن نلحظ بعد ذلك انه كغيره من العبثيين يعتمد على العرض البصري الخالص ، بمعنى انه

يحاول تقديم متعة المشاهد البصرية على ما في النص من حوار قد يوصل الى شيء وقد لا يوصل !

وندلل على ذلك بمسرحيته « الساكن الجديد » التي أخرجها سنة ١٩٥٣ في فصل واحد استغرقت كتابته ثلاثة أيام . وهي تبدأ بحوار تقليدي في غرفة خالية من الاثاث بين صاحبتها وبين « السيد » او المستأجر الجديد ، ولكننا بعد ثماني دقائق تقريبا نكتشف انها تحاول توطيد العلاقة بينها وبين السيد باعلانها رغبتها في خدمته، وعندما ينهرها ينقطع خيط العلاقة الانسانية. ولكنه يكون قد قتل شعور الامومة فيها ، فتخرج ويظهر الحمالون ليظهر معهم عنصر العبث ، وهنا يموج المسرح بحركة دائبة مضطربة ، فقطع الاثاث توضع بلا ترتيب ، وتنقل من هنا الى هناك في ضجيج ، ثم تملأ الغرفة بلا ترتيب وتغطي كل شيء حتى السيد ، فلا يعود احد يراه وان يكن صوته يرتفع من حين الى حين ويسأله أحد الحمالين :

ــ أتريد شيئا ؟

فلا يرد ، فيكرر الحمال الثاني سؤال زميله ، وبعد صمت طويل نسمع صوت السيد يقول وهو كالمختنق :

ــ أشكركم .. اطفئوا الانوار !

ويطفأ النور ، فيسود الظلام ، وهنا يسدل الستار ، لتنتهي المسرحية وتثير كل ما أثارته مسرحيته المعروفة « الكراسي » من تساؤل وغرابة واعجاب وتردد وتأكيد بأن المسرح الجديد يفي بحاجة العصر الحضارية المعقدة.

ولعل صموئيل بيكيت بعد ذلك يقدم كل الفلسفة الوجودية في اطارها الادبي بمسرحيته « في انتظار جودو » و مسرحيته « لعبة النهاية » وقد كتبهما بالفرنسية ثم نقلهما بعد ذلك الى الانجليزية ــ فهو من دبلن وولد فيها سنة ١٩٠٦ ــ حتى لا تغريه بلاغيات لغته التي يتقنها عن المعنى المطلوب .

والحق أن بيكيت أصاب الشهرة الحقيقية عندما أخرج مسرحيته الاولى « في انتظار جودو » سنة ١٩٥٢ ومثلت لاول مرة في أحد مسارح الطليعة بباريس في يناير سنة ١٩٥٣ فأثارت النقاد بخلوها من أغلب مقومات الدراما، ولكن الناس أعجبوا بهذه الكوميديا الحزينة الى حد أن ترجمت الى أغلب لغات العالم . وعندما شاهدها الكاتب المسرحي جان آنوي قال : ما أشبه عرضها بعرض بيراندلو سنة ١٩٢٣ في باريس !

والمسرحية عبارة عن فصلين وخمسة اشخاص أحدهم غلام يدخل لحظة ثم يخرج ، وهناك البطل الحقيقي الذي لا نراه أبدا ، وان يكن هو محور المسرحية . انه جودو الذي ينتظره عند شجرة على طريق ريفي ــ وهذا كل

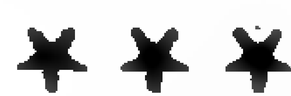
الديكور ـ كل من الصعلوكين استراجون وفلاديمير . ويدور الحوار بين الصعلوكين في الفصل الاول فنشعر أن حضور جودو يجب أن يتم ، اذ يتوقف عليه مصيرهما ـ وان كنا لا تعرف ذلك بوضوح ـ ويجدان في حضوره نهاية لمتاعبهما وقطعا لمرور هذا الزمن الملعون الذي يجدد خلافهما ولا يجعلهما يفترقان ولكن لا يمنعهما من التنابز.

وفيما هما كذلك ـ وقد طال الحديث وطال الانتظار ـ يدخل عليهما بوزو يجر من ورائه رجلا اسمه لاكي وقد أوقره بحقيبة ثقيلة ومقعد ومعطف وسلة ، وكان يسوقه بالسوط ويهينه ولاكي راض مستسلم . ويهبط الليل بغياب بوزو ولاكي ، فينصرف الصعلوكان على أن يعودا في اليوم التالي .

ويبدأ الفصل الثاني في المنظر نفسه ، ولا يحدث من تغيير سوى ان الشجرة العارية تنبت عليها خمس ورقات ، فيكون معنى هذا أن الزمن دار دورته وجاء الربيع والصعلوكان لا يزالان ينتظران جودو . ويلاحظ أيضا أن بوزو فقد بصره ولاكي أصبح أبكم ، وعندما يهبط الليل يدخل الغلام ـ غلام الفصل الاول ـ ليعلن اعتذار جودو عن الحضور على ان يوافيهما في اليوم التالي ثم يسدل ستار النهاية .

وهكذا ينهض المشاهد وقد وجد نفسه في بحر متلاطم من الالغاز ، ومن ثم وجد من النقاد من نصح بعدم تأويل ما جاء في المسرحية .. فهي مجرد فن ولا هدف من ورائها الا تصوير العبث !.

ولكن هذا لم يمنع من عكوف الدارسين عليها لتحديد معالم الازمة التي فيها ، ولعل آخر من كتب فيها الدكتور لويس عوض في صفحة الادب التي تنشر في أهرام الجمعة من كل أسبوع ، وكان ذلك في اكتوبر سنة ١٩٦٢ وقد انتهى الى أنها عبارة عن نشيد ضراعة لاستمطار اللطف الالهي (١).



أما المسرحية العربية الحديثة فلا تجاوز منتصف القرن التاسع عشر بأي حال ، آخذة بأسباب وجودها من المسرح الاوروبي . ولقد بدأها مارون نقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) في لبنان بالنقل المباشر عن أعلام الدراما الكبار ، وأشهر ما نقله « البخيل » عن موليير وكنا عرفنا الكاتب الفرنسي تأثر فيها بلوتوس الروماني في « أولولاريا » وبلوتوس نفسه تأثر ميناندر الاغريقي.

---

(١) لبيكيت مسرحية اسمها بلاي Play عندما رآها النقاد واستمعوا الى حوار شخصياتها الثلاث ـ رجل وامرأتان احداهما زوجة والاخرى حبيبة ـ قالوا : ماذا تعني ؟

وهكذا يستطيع رجال الادب المقارن أن يجدوا موضوعا للمناقشة، ويضعوا أيدينا على التقاءات للانسانية على مدى عصور التاريخ .

ولكن يجب أن نذكر أولا أن الرومانسية ـ اذ ذاك ـ كانت قد غيرت أغلب القواعد المتفق عليها في المسرح الكلاسيكي ، ولكنها لم تستطع أن تأتي بجديد جديرا بالبقاء اللهم الا بعض المسرحيات الهزلية . في حين تعسرت التراجيديا تماما واتجهت الى الميلودراما ، ومن ناحية اخرى افتقدت الدراما التاريخية الحرارة . ومن الطبيعي أن تكون مجهودات مارون نقاش ـ في هذه الاحوال بالاضافة الى انعدام الروح الجماعية في الشرق العربي ـ قاصرة ومضطربة او مهوشة . وبالمثل يقال هذا عن نجيب الحداد الذي نهب «السيد» عن الاسبانية كما نهبها من قبل كورني ، وأعطى لها اسما رومانسيا هو «غرام وانتقام » ونقل أيضا « حمدان » نقلا مضطربا عن « هرناني » التي ألفها فيكتور هوجو(١). وقد امتدت هذه الحركة الى مصر ، حيث ظهر محمد عثمان جلال وأخذ في نقل المسرحيات الغربية . ولكن التأليف لم ينعدم ووضعت بعض المسرحيات مستقاة من التاريخ العام ، وبذلك أخذ التمثيل برغم قصور النصوص الدرامية مجراه الطبيعي بعد أن كان الاهتمام موجها الى « خيال الظل » وباباته (٢) والقراقوز وملاهيه .

على أننا يجب أن نقول ان التأليف الدرامي في العصر نفسه لم ينعدم. وأشهر ما وضع « أبو الحسن المغفل » مأخوذ عن ألف ليلة وليلة ، وقد عرضت لاول مرة سنة ١٨٥٠ ، وهنالك كذلك « السليط الحسود » التي عرضت بعد عام واحد من كوميديا المغفل ، وقد تأثر فيها مارون النقاش بكل من موليير وانطون فرنسيسكو جرازياني.

واذا كان علينا أن نسجل لمصر أنها سبقت العالم العربي كله في اقامة المسارح الحقيقية كمسرح الازبكية الذي اقيم سنة ١٨٦٨ والاوبرا التي تم بناؤها سنة ١٨٦٩ فان يعقوب بن صنوع ـ الذي مات سنة ١٩١٣ وأقام مسرحا سنة ١٨٧٠ ولفت الانظار اليه حتى سماه الخديو اسماعيل موليير مصر ـ قدم في الميدان الدرامي لاول مرة ممثلين مصريين وتمثيليات باللهجة الدارجة ، وكانت هذه من غير شك خطوة الى الاندماج في الروح المصرية على الرغم من انه ظل يدور في فلك الاقطاع والقصر مما يجعلنا نقول ان جمهور صنوع لم يكن عامة الشعب المصري ولا الشعب العربي كله . وآية هذا أن

---

(١) جرجي زيدان : مشاهير الشرق ٢، ٢٩١ ، ٢٩٢ « ط. الهلال سنة ١٩٢٢ » .

(٢) البابات مفردها بابه وهي تمثيليات خيال الظل وابطالها عرائس تحركها يد الفنان واقدم ما وصل الينا من البابات ما ينسب لابن دانيال العراقي « ١٢٤٨ ــ ١٣١٠ » .

ابطاله كانوا خليطا من الاجانب والتجار المتمصرين ، وربما كانت شخصية الخادم أو الخادمة وحدها هي المصرية الاصيلة .

ماذا كانت النتيجة على أي حال ؟

لا شيء الا فيما ندر ، وظلت المسرحيات العربية في جملتها بلا شكل مسرحي ، وراحت الفرق التي قامت بعد فرقته تقدم خليطا من « الفارس » و « التراجيكوميديا » و « الميلودراما » الصارخة التي قدمتها فرقة عبد الله عكاشة في مثل « شهداء الوطنية » والمسرحيات الغنائية التي كان سلامة حجازي سيدها بلا منازع ، وعدة تمثيليات مدرسية هدفها أخلاقي تعليمي .

وفي سنة ١٩١٢ ظهر جورج أبيض وبظهوره انتعشت التمثيلية العربية الخالية من الاغاني ، ووجدت التراجيديا سبيلها للظهور ، وكان أول ما قدم « أوديب الملك » التي عربها فرح أنطون و « لويس الحادي عشر » التي عربها الياس فياض و « عطيل » التي عربها خليل مطران ، واشترك في التأليف له الشاعر الكبير حافظ ابراهيم بالمحاولة المسرحية الوحيدة له وهي « جريح بيروت » . وثمة شاعر ثالث عاونه هو صالح جودت ، ولكن بترجمته « قيصر وكليوباترا » .

وفي سنوات الحرب العالمية الاولى تكونت فرقة ابيض وحجازي واتخذت مسرح « برنتانيا » مقرا ثم انتقلت سنة ١٩١٥ الى الاوبرا عدة اشهر ــ فانتهز عزيز عيد ــ بطل الفودفيل الذي بدأ حياته مع عكاشة ــ الفرصة واحتله مكونا جوقا جديدا جمع فيه اشهر أبطال الكوميديا اذ ذاك وهم نجيب الريحاني وحسن فايق واستفان روستي ، وكانت البطولة النسائية معقودة للسيدة روز اليوسف ، وظهر عقبها منيرة المهدية .

وبدا بعد ذلك ان الفن الدرامي آخذ في الثبات وبرز الكبار من أمثال يوسف وهبي في التراجيديا كما استقر الريحاني والكسار على الكوميدي ، بينما مهدت الروايات الغنائية للأوبرا العربية التلحين كرواية « شمشون ودليلة » و « مارك انطوان وكليوباترا » ومن ناحية اخرى كان الشاعر العظيم احمد شوقي يطلع بمسرحياته الشعرية التي اعتبرت القمة في التأليف المسرحي الشعري بمقياس عصره .

كان ذلك بعد أن وضعت الحرب الاولى اوازرها، واذا في الحقل التمثيلي أدباء كبار غير شوقي وحافظ ، وهم محمود تيمور الذي وضع «حفلة شاي» وبشر فارس الذي وضع للمسرح الرمزي « مفرق الطريق » وتوفيق الحكيم الذي خلط الرمز بقضايا المجتمع ونقل المسرح المصري نقلة ضخمة نحو أصول الدراما الحقيقية .

وقد انبثق عن هؤلاء جيل كتب للمسرح الواقعي ، وعرض بعضه لشتى قضايا الانسان مصطنعا اللغة العربية احيانا ولغـــة الجمهـور العادي أكثر الاحيـــان !

من هؤلاء نعمان عاشور ورشاد رشدي وميخائيل رومان وألفريد فرج ولطفي الخولي وسعد الدين وهبه وشوقي عبد الحكيم على تفاوت بينهـم . ومنهم عبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب بالشعر عن كفاح الجزائر ـ فـي حرب الاستقلال ـ مسرحيته « جميلة » وكانت أقوى دليل على أن الشعر العربي يستطيع ـ خارج أنماطه التقليدية ـ ان يستوعب دقائق الدرامـــا ، وقد أتبعها بمسرحية « الفتى مهران » فصادفه التوفيق نفسه .

فاذا أضفنا الى ذلك ترجمة بعض المسرحيات العالمية ـ حتى ما يكتبـه أعداء المسرح ـ وتقديمها للجمهور مع ما يؤلف في نحو عشرين مسرحا ، أمكن أن يقال ان العالم العربي الذي تمثله مصر يشهد نهضة مسرحية لاشك فيها .

ومع ذلك فنحن اذا حاولنا ان نتريث قليلا نرى أننا في الواقع نعيــش اليوم تجربتين في الادب المسرحي : الاولى تجربة التقليديين الذين يأخذون بنظام المنظر المسرحي والفصل والديكور والعرض المتدرج والترتيب الذي يربط الشخصيات بأحداث تكشف عن الصراع وتطوره تطورا يرتبط بمنطق أرسطو المعروف ، والثانية : تجربة أعداء المسرح التقليدي الذين لا يتقيدون بهـذا التكنيك الموروث ولا يعنيهم أن يستوعبوا في أعمالهم ـ مع أنهم قادرون ـ دقائق الدراما بالمعنى الذي يفهمه المحافظون .

والواقع أن كل شيء كان يوحي في البدء بأن الدراميين المصريين يؤثرون الاخذ بالتجربة الاولى ، يساعدهم على ذلك أن الثقافة الانجليزيـــة ـ وهي محافظة في الجملة ـ كانت السائدة بينهم . في حين كانت الثقافة الفرنسية تجد سبيلها الى المغرب العربي ولبنان . واستطاعت هذه الاجزاء من الـوطن العربي أن تفتح صدرها لسارتر وتلاميذه وكل أصحاب اللامعقول ، فـوجد المصريون لونا من التعبير الدرامي يمكن ان يصور حالتهم ، في الوقت الذي كانت فيه ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تنبه الاذهان الى فساد كثير من القيم التي أرسيت دعائمها في ظل التحكم البريطاني وأعوانه ، وتهيىء في الوقت نفسه فرصة لانبثاق التفكير الحر أو قل تشجيع على الانطلاق .

هذا بصفة عامة ، وكان من الممكن ـ في ضوء ذلـــك كله ـ أن يعكف الدراميون على التأهب لما يقوم نظرهم وعلى ما يوفر لهم التوازن بين حاجات المجتمع المصري وحاجة الفن الاصيل ، بين القضية التي يحتشدون لها وبين الاطار الذي يناسبها . لقد كان توفيق الحكيم ـ الذي كتب أخيرا كما يكتب

اللامعقوليون ـ مثلا مشجعا على هذا التوازن ، وسار سيرا ثابتا عبر التاريخ. وعلى الرغم من انه طفر طفرة غير طبيعية ، فانه لم يفسد عطاءه على نحو ملموس .

وقد استشهدت بتوفيق الحكيم لان وقوفه الواعي على الفنون كلها وعلى تواريخها ينقص كثيرا من كتاب المسرح عندنا ، ولعل هذا يفسر لنا اختلاط التجربتين عند أكثر من واحد واضطراب طائفة بين الاستمرار في تجربة التقليديين وبين التمرس على تجربة العبثيين .

ولست أدري في الحق الى أي مدى يمكن أن تقدر اصالة الجميع ، ولكننا نستطيع أن نتبين التالي :

مصر المعاصرة ـ كرائدة في المسرح العربي ـ لم يظهر فيها بصفة عامة الدرامي العظيم الذي يمكن ان تحتفل بذكراه كما يحتفل الانجليز بشيكسبير. وهذا معناه أنها حتى اليوم لم تستظهر تماما أسرار التخطيط الكلاسيكي للمسرح ، وهي من اجل ذلك أو بناء على حقيقة التطور الطبيعي أعجز من أن تقف على ما يقف فوقه العبثيون ، لانها لم تسر في الطريق الشاق الطويل الذي ساروا فيه حتى اليوم . والنتيجة ان الطفرة العبثية تبدو واهنة لا ينفع فيها تمكن بعض الفنانين من الثقافة الاجنبية ، ولا كذلك الادعاء بأن العالم يعيش ثورات امتدت حتى شملت قواعد العلم المقررة ولا بد أن تشمل هذه الثورات كل أسباب التعبير الفني.

ان الفيصل هو الموضوع،وقد دلت مادته على أن اسلوب عرضها لا يحتاج الى اطار العبثيين . فرشاد رشدي مثلا يكتب « رحلة خارج السور » وشوقي عبد الحكيم يكتب « شفيقة ومتولي » وكلا الكاتبين يثور على الصياغةالتقليدية بلا مبرر ، ويأخذ نفسه بلا مبرر أيضا بشتى أساليب ومذاهب حتى ليزدحم عملهما بما يزدحم به عمل لبيكيت وليكن « في انتظار جودو » فتضيع وحدة الاداء المنشود .

أنا لا أزعم أنهما لم يحسنا تعمق موضوعيهما ولم يجعلا الفعل هو الدراما كما قرر الاغريق ، ولكني ازعم انهما لم يحكما السيطرة على فنهما عندما ارادا تقليد العبثيين ومن لف لفهم . والحقيقة انه ليس من الضروري أن نلتفت دائما الى الغرب دون أن نعنى بتراثنا العربي من ناحية وبالفولكلور وأساطيره من ناحية أخرى . ويبدو ان اكثر من فنان قد أخذ يهتم مؤخرا بهذه القضية ، مقررا ان علينا في النهاية أن نبرر المادة ونبلور مضمونها في اطار هو من صنعنا وليس للغرب فيه الا القليل .

واذكر هنا يوسف ادريس ، لا لانه قدم مسرحية « الفرافير » ولكن

لأنه دعا في مقدمتها الى خلق مسرح مصري بعد أن رأى أننا لا نعرف ـ برغم ما يبدو من ان هناك نهضة ـ اين نحن في الطريق ، وبعد أن رأى اننا نستعير الأقنعة ونتحدث بلغة تبدو غريبة في مجتمعنا . وان أي مسرحي لينتهك الحرمات ويصب علينا التفاهات المؤسية في سبيل الادعاء بأنـــه عثر على الموضوع الدرامي المصري المناسب.

وما هكذا تخلق الدراما المصرية ـ كما يرى يوسف ادريس ـ وانمـا تخلق بما يجمع بين السامر الشعبي واهمال الحائط الرابع وما يجري هـذا المجرى . وعلى الرغم من أن نتائج عمله لم تكن طيبة في « الفرافـير » وان مسألة السامر الشعبي سبقت اليها الدراما الكنسية في أوروبا والغاء الحائط الرابع شيء يعرفه المسرح الشرقي من قديم ، فان دعوته تدل على احسـاس حقيقي بضياع ملامح الدراما المصرية في زحمة التقليد .

ونحن لا نقول بامكان خلق المادة المصرية وبالتالي خلق المسرح المحلـي الذي يوضع في اطاره المناسب ، ولكن نقول بضرورة اصطناع عنصر الامانـة في التعبير عن أي موضوع . ان برتولد بريخت الذي يوضع في الجانب المقابل للتقليديين ولا يدرج مع العبثيين في قائمة واحدة لم يدع أنه خلق مسرحـا محليا ، ولم يفتعل للتعبير أي أسلوب مشروع أو غير مشروع . لقد كـان يكتب وهو يضع أمامه هدف الافادة والتوعية ، الا انه لم يفرض رأيه السياسي فرضا . وعلى الرغم من ايمانه بجدوى التخلص من قيود الكلاسيكيين فهو مثلهم يستخدم الكورس ، وهو يتجه بممثليه الى المشاهدين ، وهو قد يستعين باللافتات المكتوبة استعانته بالمشاهد السينمائية والأقنعة .

انه نموذج ، ولكنه ليس صاحب دعوة كيوسف ادريس ، ولا يمكن أن نزعم أنه لا يصدر عن دلالات قومية . بالعكس ، فقد أثار أكبر المشكـلات ذات الدلالات القومية غير أنه أعطى البرهان على أن الفنان ما دام يصدق مـع نفسه ومع مادته ومع مضمونه يصبح اختيار تكنيكه في لا محل ، بمعنى ان التجربة ـ لا المؤلف ـ هي التي تفرض التكنيك .

* * *

وبعد ، فانما توسعت بالاشارة الى المسرحيات التي تصاغ عامية الاسلوب كي أعطي كتاب هذا المسرح حقهم في اجادتهم الحبكة المسرحيـــة ، وفي ان واقعيتهم لم تتنكر لجماليات العطاء على الرغم من تعقد مشكلات التأليـف ، وبخاصة صياغة تركيب الافعال تركيبا قد يرضى عنه ارسطو الذي طالما نادى باللغة السهلة التي يفهمها الناس ، ولكن لم يشترط العامية في المحاكاة !

وفي ظني أنه لا حاجة لمن يصطنع لغة العامة بزعم انهـــا تبرز الصراع بالاسلوب الذي يناسب العصر ـ ولكل عصر من عصور المسرح لون معين مـن الصراع ـ تبعا لطبيعة مجتمعه ـ لان المسرح ليس الواقع نفسه، وانما هـو انعكاس لواقع يتحرك فيه المجتمع على أساس نوع الصراع الدائر فيـــه .. فصراع مجتمع العبودية مثلا تمثله حركة قهر العبيد ، وصـراع مجتمـع الاقطاعيين تمثله حركة قهر المزارعين ، وصراع مجتمع الراسماليين تمثلـه حركة قهر العمال ـ كما يرى بحق اصحاب المادية العلمية ـ وقد كان لهـذا كله مستويات جمالية خاصة . الا اننا لم نشهد قط ازدواجـا لغويا الا في بعض المسرحيات الدينية في عصر النهضة ـ لاتينية تراثية ولاتينية محلية ـ وكتبت المسرحيات كلها بلغة سليمة جميلة تتوفر فيها شرائط ارسطو كلها.

فلم اذن يلجأ فنان كنعمان عاشور الى العامية ؟

انه واقعي ...

أجل ، ولكن الواقعية الادبية ليس ينبغي أن تكون باطار سوقي ، طالمـا كان هذا الاطار يمثل خرقا لمعنى أدب يعيش حضارة أداتها عربية . ومن جانب آخر يجب أن نعلم أن الحوار المسرحي مختلف ـ بالطبيعة وبالضرورة ـ عـن الحوار المسرحي مختلف ـ بالطبيعة وبالضرورة ـ عن الحوار الذي يجـري في الحياة اليومية ، لا من حيث تنظيمه واحكامه فحسب وانما كذلك مـن حيث ابرازه ركنا في عمل فني انتزع بذكاء من الواقع ليكون شريحة مؤثرة ومصححة لما هو في الحقيقة .

العمل المسرحي كله مجاز .. تماما كقصيدة الشعر او القصة ، ولـن يكون علامة أو مجموعة علامات تنتمي الى العالم الطبيعي بأي حال من الاحوال.

٣ ـ الشعر

وندع سائر الاجناس الادبية الاخرى ـ لضآلة أهميتها الى حد ما في حياتنا المعاصرة ـ ونقف عند الشعر لنسأل :

هل يمكن أن نجد أصلا لنشأته عند أي شعب من الشعوب ؟

ان دراسة المراحل الاولى للفولكلور لا يمكـــن الا أن تفترض لـونا من التعبيرات ـ قد تكون درامية ـ داخل انماط ايقاعية ليست محددة ، وانما يمكن أن يغلب عليها التكرار في بعض أجزائها . ولعلها قبل أن تخضع للقالب

الوزني ــ الذي كان يلازم الحركة الجسمية عادة ــ عرفت ما نسميه اليوم بالأسجاع (١).

وقد نميل هنا الى من يفسرون اللغة التفسير المادي فنبعد الشعر عن الاسطورة بالمعنى الاول الذي بيناه من قبل ، ونقرنه بالعمل باعتباره المجال الطبيعي الذي ينشط له الانسان أول ما ينشط . وهنا تكون رحلة البدوي مثلا في الجزيرة العربية على هذا الاساس ، هي مجال اتساق حركة الانسان بحركة الناقة ، ومن ثم يحاول الخاطر واللسان مزج ايقاع الحركتين عن طريق اللغة .

وهناك مرحلة في تطور الشعر تمت مع أداء الطقوس الدينية (٢) والرقص كان بعضها ، ومع الاغنية الجماعية التي كان المغنون يتبارون خلالها بارتجال المقطعات المنظومة (٣) .

وفي الفولكلور المصري نجد ظاهرة الغناء في أثناء العمل ، بل لا نزال الى اليوم نردد في مثل هذا الغناء ، كلمات دارت كثيرا في نظم الاولين ، وهي نفسها تسهم في تنظيم حركة الجسم مع طبيعة حركة العمل .

كل هذا لا يهم الدارس كثيرا ، وان يكن دائما يحاول أن يسأل : هل الشعر بتلك الصورة القائمة كان أول ضروب التعبير الادبي ؟

لقد اجمعت الآراء على أن هذا الشعر ــ الذي يوضع في مقابل النثر ــ كان أداة التعبير الفني منذ طفولة الانسانية ، لأنه خيال والخيال أسبق ظهورا من العقل !

والوضع بهذا التكييف غريب حقا ، لأن الشعر ليس خيالا كله . بل لقد كان على ما بينا حقيقة لم تحتج في ماديتها الى خيال قط ، وربما كانت

---

(١) يرى كارل بروكلمان ان الرجز ــ وهو أول الشعر العربي ــ تولد من السجع مرتبطا بحداء الناقة « تاريخ الادب العربي ١ : ٥١ »

(٢) في القرآن الكريم « وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصدية » والمكاء الصفير والتصدية التصفيق وقد مر بنا هذا .

(٣) يقول بروكلمان في الكتاب السابق ١ : ٥٦ أن من المحتمل أن تكون القصائد الجاهلية قد قصد بها الى ان تغنى مقترنة بموسيقى بسيطة ، وفي صفحتي ١ ، ٩ من كتاب A History of Arabian Music يقول فارمر ان جني الشاعر كان يستحضر بطريق الموسيقى ، ومن ثم كان الشاعر موسيقيا ، وقد يستصحب مغنيا يغني شعره .. ويحاول العقاد في دراسة له بعنوان « الشعر العربي والمذاهب الغربية الحديثة » أن يؤكد ان موسيقية الشعر العربي بما فيها من أسباب وأوتاد وتفاعيل وبحور مقفاة انما هي راجعة الى ميل العرب للغناء المنفرد فضلا عن أن لغتهم نفسها مبنية على الاوزان ــ راجع مجموعة البحوث والمحاضرات لمؤتمر مجمع اللغة العربية في الدورة السادسة والعشرين ١٩٥٠/١٩٦٠

الحكاية أكثر من الشعر حاجة الى الخيال . وكان الانسان الاول يميل دائما الى أن يسرد وقائع يومه – في الغابة او في الصحراء او امام النهر – في تهويل عرفته الاساطير أو حكايات السحرة Talls or the magicians التي يعنى بها علماء الميثولوجيا .

ومع ذلك نرى من يقول ناقلا عن « لالو » ومتابعا طه حسين وكل الذين يجعلون الادب اليوناني نقطة البدء لفهم الآداب العالمية « ومعلوم ان تصوير الانسان لما يراه منا هو من خلق خياله ، اسبق في مراحل التطور من مراعاته الدقة في تصويره لما حوله » (١) ومن أجل ذلك تأخر ظهور الخطابة .

ان الخطابة ليست النثر كله ، وفي حدود ما وصل الينا من تراث العرب يجب أن تقدم الامثال وأسجاع الكهان الى جانب القصة ، وكل هذه لا يمكن أن يسبقها الشعر الذي مر في مراحل كشف عنها الشعراء المعروفون انفسهم ووجود قصائد لا تخضع للميزان العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد في القرن الثامن الميلادي(٢).

واذا كان هذا هو واقع الشعر فمما يضيف اليه ابعادا جديدة أن نقرر أن الشعر الغنائي Lyric كان أول ما عرف من فنون الشعر . بمعنى أن الشعر الملحمي مثلا أو شعر الدراما لا يمكن أن يسبق الشعر الذي يتغنى فيه الفنان بالمشاعر الذاتية ، وقد قدمنا أن التراجيديا كانت في اصولها غنائيات تنشد في رحاب ديونيسوس في حين كانت الملحمة « تنظم » حكايات الخوارق في تشكيل معين . ولقد كان عجيبا بعد ذلك أن يلحق ارسطو الشعر الغنائي بفن الموسيقى ويجعل ضروب الشعر ثلاثة هي : شعر الملاحم ، وشعر المأساة، ثم شعر الملهاة . ويلاحظ من كلامه عن هوميروس ان الاناشيد التي تنظم في محاكاة الفعال (٣) مرحلة سبقت الملحمة والدراما ، وان هوميروس الذي الف بأوزان بطولية في الالياذة اصطنع الايامبو في أناشيد الهجاء على ما تدل عليه قصيدته الهزلية مرغيتس (٤). ويعني هذا ان الكوميديا نشأت عن الايامبو في حين كانت اصول المأساة ممتدة الى الملاحم بصفة عامة .

---

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه « المدخل الى النقد الادبي الحديث » ص ٢٣٧ ط. الرسالة ١٩٥٨ .

(٢) لخص الدكتور شوقي ضيف هذا في كتابه تاريخ الادب العربي ١ : ١٨٣ وما بعدها « ط. المعارف ١٩٦٠ » وفي كتابه الآخر « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » صفحة ٧ وما بعدها « ط. لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٥ » .

(٣) يريد هنا فعال الفضلاء وهي المدائح وفعال الادنياء وهي الاهاجي .

(٤) راجع فن الشعر ١٣ ، ١٤ وهذه القصيدة عبارة عن أوزان ايامبية سداسية وثلاثية.

والامر على أي حال لا يؤكد الا شيئا واحدا هو أن جوهر الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة أي تمثيل فعال الناس بكل وجوهها ، وقد لوحظ أن هذه المحاكاة هي التي تفرق بين الشعر والنثر ، فاذا نظم ناظم نظرية في الطب أو الطبيعة لا يسمى عادة شاعرا ولا « وجه للمقارنة بين هوميروس وانباذوقليس الا في الوزن ، ولهذا يخلق بنا ان نسمي أحدهما ـ هوميروس ـ شاعرا والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا» (١).

وقد يكون الكلام ـ عنده ـ بلا وزن ، ولكنه يدخل في نطاق الشعر ما كان محاكيا . ويقابل هذا تماما أن ينظم الشاعر ، ومع ذلك لا نحس في نظمه شعرا ، لأن الوزن لا يكفي وحده فيجعل من الانسان شاعرا . وهذا الادراك للشعر يختلف أساسا عن ادراك العرب له ، فقد كان هؤلاء يصرون على أن يكون الوزن ـ مع القافية ـ الفيصل بين الشعر والنثر بلا أدنى معارضة، بل أن بعض العرب اليوم يرفض كل شعر يحطم الاطار الذي رسمه الخليل ابن احمد ـ باستقراء الشعر القديم ـ لمجرد ان وحدات الوزن بوضعها الجديد لا توفر الانسجام melody ولا الايقاع rythm على النحو التلقليدي المعروف .

وليس يعنينا الآن مناقشة هذه القضية ، فستطرح للمناقشة بعد هذا، الا أن الشعر العربي الذي يشترط الوزن لا يزال الى اليوم مجهول الاصول. ولكن القديس نيلوس Nilus الذي مات حوالى سنة ٤٣٠ ميلادية يصف احدى غارات العرب على دير بسيناء وفي وصفه يتحدث عن أناشيد كان هؤلاء العرب يستقون بها ، وفي الفصل ٢١ من سفر العدد بالتوراة ١٧ وما بعده نموذج عبري لهذا النوع من الشعر . ولعله من الناحية الفنية لا يصل الى مستوى القصيدة الراقية ، ولكنه يقرب من الاغاني الشعبية التي سجلت انتصار العرب على الروم في سنة ٣٧٢ ميلادية ، وليس من شك في أن ثمة شعرا مثل هذا وذاك روي في حروب ذي قار سنة ٦١١ للميلاد الا انه أسقط بافتراض انه كان بلغة تبعد قليلا أو كثيرا عن لغة الادب الرفيع ، وهي لغة قريش فيما يقال (٢).

ان اقدم نصوص الشعر العربي تقع في القرن الخامس الميلادي ، كما قدمنا . هذا باسقاط كل ما روي منسوبا لآدم وتبع والاسكندر مما أشار الى بعضه ابن سلام في مقدمة كتابه « طبقات فحول الشعراء» ومما ورد في « كتاب التيجان » وكتاب السيرة وغيرها .

ومثل هذه النصوص الصحيحة لا تجد فيه الا لغة موحدة ذابت فيها

---

(١) فن الشعر ٦

(٢) راجع جرونباوم في كتابه « دراسات في الادب العربي » صفحة ١٣٤

اللهجات واتسق الاسلوب ، ولكننا قد نجد لبعض القبائل ملامح لغوية خاصة في ديوانها ، ففي شعر هذيل — مثلاً — كثير من السمات تخالف به العرف ، وبعض أشعار اليمانيين يحفل باستعمالات معينة، وهكذا .

وغنائية الشعر الجاهلي قد تبدو موحدة او بهيكل لا يتغير عند الشعراء الجاهليين ، فقد تبدأ بالاستعبار على حبيبة ذاهبة وذكر أطلالها ، ثم تقفى برحلة خطرة في الصحراء وذكر الحيوان ، وحين ينتهي الشاعر الى السيد أو الزعيم تثار قضية سياسية أو يطلب عطاء ، وهنا يتاح ذكر للمفاخر قبل ان يكون الختام بأبيات في الحكمة (١).

ان هذا التخطيط قد لا يبدو واضحا في الغالب ، لاسيما اذا ذكرنا المقطعات الصغار وأشعار الصعاليك ، غير أن الكثرة الغالبة كانت لا تخرج عن هذه الدائرة ، وقلما نجد مطولة كعينية ابي ذؤيب الهذلي « أمن المنون وريبها تتوجع » لا تسير في الطريق نفسه (٢) .

ولسنا نرى هذه المطولة اقدم الشعر الجاهلي بل ليست هي من أقدمه، فان أبا ذؤيب مات حول سنة ٦٥٠ للميلاد . ولكننا نراها مثلا لا تفي بجميع مقتضيات النقاد الشكليين، وقد تكشف الدراسة الدقيقة لشعر قبيلة عن اختلافات ضخمة في غنائياته . ومن هنا يمكن أن يقال ان في الامكان دراسة أشعار القبائل على أسس تبعد الفكرة الشائعة عن تجمد شعر الجاهليين في سياق متجانس ، فان تعذر أمكن أن نجد فروقا اساسية في شعر الشعراء . فأبو دؤاد الايادي وعدي بن زيد يشوب شعرهما تفكير مدني ، والاعشى صناجة العرب يكشف عن حضارة ساسانية ، وامرؤ القيس وطرفة وعبيد بن الابرص يضعهم بعضهم في مدرسة (٣) كما وضع أوس بن حجر وزهير والحطيئة في مدرسة المحككين !

وعلى الرغم من ان عصر رسول الله كان كما نعرف نهاية مرحلة البناء الفعلي للقصيدة العربية القديمة ، فاننا نرى ثمة اضافات أضيفت بحيث يمكن أن نرفض الفكرة الشائعة الثانية ، وهي أن الشعر الاسلامي لم يبعد عن الاطار الجاهلي القديم .

لقد تطورت القصيدة في شكلها وفي محتواها ، وان يكن ذلك في حدود

---

(١) لا ينطبق هذا بطبيعة الحال الا على المطولات ، ولكن الشعر الجاهلي مليء بالمقطعات والقصائد القصيرة ذات الموضوع الواحد — راجع على سبيل المثال ديوان هذيل المطبوع .

(٢) في هذه المطولة ثلاثة مشاهد عبر فيها الشاعر عن حزنه لوفاة ابنائه من الطاعون والمشاهد تكشف عن تسلط القدر في مصرع لحمار وحشي وثور هائج وفارس مسلح !

(٣) دراسات في الادب العربي ١٤٠

النقد الذي بدأ بتعقيل العملية الشعرية وانتهى بتجميدها الى الابد .

* * *

لقد بلغ اعتداد العربي بالوزن حداً اعتبر معه كل ناظم شاعراً ، وان يكن النقاد فيما بعد قسموا الشعراء الى شاعر خنذيذ وشاعر مفلق وشاعر فقط وشعرور وهو لا شيء ، قال أحدهم لآخر يهجوه :

يا رابع الشعراء كيف هجوتني ... وزعمت أني مفحم لا انطق

وقيل بل هم شاعر مفلق وشاعر مطلق وشويعر وشعرور ، والشويعر كمحمد بن حمران سماه هكذا امرؤ القيس ، ولقي رجل آخر فقال له : ان الشعراء ثلاثة شاعر وشويعر وماص ثدي امه ، فأيهم أنت ؟ فأجاب : أما أنا فشويعر ، واختصم انت وامرؤ القيس في الباقي (١) .

ومن الطبيعي أن هذه النظرة ليست عروضية فقط ، بل هي بحسب استاطيقيات البلاغة العربية تحدد منزلة الشاعر كفنان يلتزم اصولا بعينها ! ولهذا فان الوقوف عند الوزن باعتباره زاوية لمناقشة شكل القصيدة المألوف ما يجعل البناء كله متداعيا .

على أن السياق الذي حبذه النقاد ـ وكانوا لغويين حتى نهاية القرن الثامن الميلادي ـ جنح بالشاعر المحدث الى التمسك بالاصول التقليدية ، ومن ثم كان الشعر حتى عصر هشام بن عبد الملك الاموي عربي الديباجة ، بل ربما كان محاكاة مصقولة لنسيج الجاهليين ، وظلت هذه المحاكاة في عنفوانها عند شعراء عباسيين أشهرهم مروان بن أبي حفصة ومسلم بن الوليد وابو تمام والبحتري!

وكانت محاولات الخليل بن احمد في تحديد قوالب الشعر بما يسمى بحورا قدجمدت الاوزان ، وحيثما وقعت محاولة التخلص منها لم تصادف أي نجاح(٢) ، وان يكن محدثو العصر العباسي قد مالوا الى الأوزان الخفيفة والقصيرة ميلهم الى الاكثار من مقطعات الشعر التي تتضمن فكرة سريعة أو صورة مختصرة .

وظهر مع ذلك اهتمام بالغ بالرجز بحيث راح يستوعب أغراض القصيد من ناحية ، ومن ناحية أخرى استغل كمزدوج في نظم العلم والقصص ، وما محاولات ابان اللاحقي الذي مات سنة ٢٠٠ (٨١٥ ميلادية) في نظم كليلة

---

(١) هذه التقسيمات اوردها ابن رشيق في العمدة ١ : ٧٣ ، ٧٤ « ط . هندية سنة ١٩٢٥ » والخنذيذ هو الذي يجمع الى جودة الشعر رواية الجيد من شعر غيره ، والمفلق هو الذي يأتي بالفلق اي العجب .

(٢) من هذه المحاولات ما قدمه أبو العتاهية الذي نظم اغاني الملاحين في دجلة والذي خرج على قيود الخليل، فلما عوتب قال : أنا أكبر من العروض !

ودمنة وغيرها من موضوعات فقهية كالصيام الا صدى لاستجابات الرجز لحاجات العصر ، ونحو هذا يقال في مزدوجات ابن المعتز (١).

وقد كان لانتقال الشعر العربي الى الاندلس أثره في تطوير أوزانه فيما يعرف بالموشحات ، وهذه فيما يبدو أحدثت تغييرا كاملاً من ناحيةالايقاع والمبنى العام في شعراء « الطروبادور » وأشهرهم دي بواتييه ــ الشاعر الكونت الجوال ــ ودي أفران وماركابرو اللذان ماتا بين سنتي ١١٨٠ ، ١١٨٥ وثبت علميا تأثرهما بشعر الاندلس(٢). ونستطيع من ناحية اخرى ان نقول ان قصائد البالاد Ballad وهي في موضوعها الواحد ــ الذي يكون قصة ــ تتألف من أسماط متعددة الأوزان والقوافي كالموشحات ، ومثلها السونيتات Sonnets أو الارانين التي تفنن جون ميلتون في أسماطها واغصانها وأقفالها، والتي نظم منها شيكسبير ١٤٥ قصيدة (٣).

---

(١) له مزدوجة كبيرة في تاريخ بني العباسي ، ومزدوجة اخرى في ذم الصبوح ، ومزدوجات علمية اخرى ثانوية القيمة .

(٢) تحسن هنا مراجعة الدكتور نيكل (Nykle (A. R. في كتابه المعروف Hispano Arabic poetry وقد طبع في بلتيمور سنة ١٩٤٦ كذلك كتاب (Choytor (H. J. شعراء الطروبادور The Troubadours وقد طبع في كيمبردج سنة ١٩١٥

(٣) كان ميلتون يشكل السوناتا الواحدة من ١٤ بيتا heroic lines في فقرتين موزعة قوافيهما على نحو معين ، وعلى الرغم من أن ثمة شعراء أخذوا بهذا النظام وأشهرهم وردزورث وكيتس فأن الشكل الذي حافظ عليه شيكسبير تمثله السوناتا التالية :

Shall I compare thee to a summer's day ?
Thou art more lovely and more temparate :
Rough winds to shake the darling buds of May
And summer's lease hath all too Short a date.

★ ★ ★

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimn'd,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimm'd.

★ ★ ★

But they eternal summer shall not fad
Nor lose possession of that fair thou owest :
Nor shall Death brag thou wanderest in his shade,
When in eternal lives to time thou growest :

★ ★ ★

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life of thee.

واولية الموشح تراها عند مقدم بن معافى القبري أحد شعراء الامير عبد الله بن محمد المرواني ، واخذها عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربه صاحب « العقد الفريد » والمتوفى حول سنتي ٣٢٧ و ٣٢٨ ، وقد لحظ ابن خلدون ذلك وقرر أن بضاعتهما كسدت من بعدهما حتى جاء عبادة بن ماء السماء المتوفي سنة ٤٢٢ وعنه قال شاعر الموشحات أبو بكر محمد بن زهر الاشبيلي الذي مات ٥٩٥ : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق به من قوله (١).

بدر تم شمس ضحى غصن نقا مسك شم

ما أتم ما أوضحا ما أورقا ما أنم

لا جرم من لمحا قد عشقا قد حرم

ويرى الدكتور جودت الركابي انه منذ القرن الثالث الهجري بدىء في الاندلس بمحاولات شعرية للموشحات ، ولكنها لم ترسخ الا على يد عبادة ابن ماء السماء ، حيث جعل الموشح فنا قائما بذاته له أسسه وقواعده ، ولم يجيء القرن الرابع الا وعمالقته يشغلون العالم به ، ومن هؤلاء عبادة القزاز وابن اللبانة والاعمى التطيلي وابن بقي وابن باجة وابو بكر بن زهر ولسان الدين بن الخطيب الشاعر الكاتب المتفلسف الفقيه (٢) .

ولعل ابن سناء الملك الشاعر المصري الذي مات سنة ٦٠٨ كان أول من حصر قواعد الموشحات وبين خصائصها في كتابه « دار الطراز » ليكون أول من نظم عملية نقل هذا الفن ــ علميا ــ الى الشرق ، وقد ذكر هذا الشاعر أن الموشح في العادة كلام منظوم على وزن مخصوص « وقد يتألف في الاكثر من ستة اقفال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفي الاقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الاقرع ، فالتام ما ابتدىء فيه بالاقفال والاقرع ما ابتدىء فيه بالابيات » (٣).

والقفل يتكون من جزئين فاكثر ، وما بينه وبين كل قفل وآخر يسمى

---

(١) راجع مقدمة ابن خلدون ٤٩١ ، ٤٩٢ « ط. التقدم » وسترى ثمة تحريفات في أسماء من ذكرنا من شعراء ، فهو يقول مقدم بن معافر القريني بدلا من ابن معافى القبري نسبة الى قرية قبرة ، وعبادة بن القزاز جاء متأخرا عن عبادة بن ماء السماء وكان شاعر المعتصم بن صمادح ، وابو عبد الله يعني أبا عمر صاحب العقد .

(٢) في الادب الاندلسي ٢٩٠ « ط. المعارف سنة ١٩٦٠ »

(٣) دار الطراز في عمل الموشحات ٢٥ « ط. دمشق سنة ١٩٤٩ »

البيت، ولا يشترط أن يتكون هذا البيت من شطرين على ما نرى في القصيدة العادية ، وعلى النحو التالي يكون اطار الموشح :

—— —— —— —— القفل الاول ويسمى المطلع وهو مكـــون من أربعـــة أجزاء

البيت الاول وهو مكون من أجزاء مفردة
—— م
—— م
—— م

—— —— —— —— القفل الثاني

البيت الثاني
—— س
—— س
—— س

—— —— —— —— القفل الثالث

وهكذا حتى نصل الى القفل الاخـــير ويسمى بالخرجـــة ، ويجري الوشاحون على عادة جعله باللغة الدارجة الا في المديح .

والقفل الذي رأيناه يتكون من اربعة أجزاء قد يتكون من جزئين فقط، وقد يصل الى عشرة ، وكذلك البيت قد يتكون من أجزاء مفردة بقافية واحدة تتكرر في كل جزء كالميم أو السين ، وقد يتكون من جزئين مركبين أو أجزاء تسمى فقرات هي الغصن على ما نرى في التخطيط التالي :

—— —— —— —— —— قفل مكون من خمسة أجزاء

بيت مركب من فقرتين (غصن)
—— ر —— ف
—— ر —— ف
—— ر —— ف

ومن هذا النوع موشح الاعمى التطيلي الذي يقول فيه (١) :

كذا يقتـــاد سنا الكوكب الوقاد الى الجلاس مشعشعة الاكواس

(١) دار الطراز في عمل الموشحات صفحة ٥٥

أقم عــذري	فقد آن أن أعكــف	
على خمــــر	يطوف بها أو طــف	بيت (غصـــــن)
كمـــا تدري	هشيم الحشا مخطف	

وساق ابن سناء الملك في كتابه من نماذج البيت المركب ، هذا البيت التالي وهو مكون من ثلاث فقر وثلاثة أجزاء هي الغصن (٢) :

من لي بـــه يرنو	بمقلتي ســاحر	الى	العبـــاد
ينأى به الحسن	فينثني نــــافر	صعب	القياد
وتـــارة يدنو	كمااحتسى الطائر	مـــاء	الثماد

هذا التقسيم ولوازمه كثيرة كانت تتبع بصرامة وأناقة ، وكان الجميع يفرضونه فرضا ، واتسع ميدانه حتى أخذ به الجمهور لسلاسته وتنسيـــق كلامه وترصيع أجزائه كما يقول ابن خلدون ، ومن ثم نظموا على طريقتـــه حتى جاءوا فيه بالغرائب ، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر ابن قزمان ، ثم استحدث شعراء المغرب فنا آخر من الشعر في عروض سموه « عروض البلد » وهو في أعاريض مزدوجة شهر بها ابن شجاع والكفيف(٢).

ويطول بنا الشرح لو ذهبنا نتقصى مثل هذه التغييرات ، فالحديث عن الازجال في مصر وحدها ــ مثلا ــ يحتاج الى كتاب مستقل ، غير أن مشكلة المشاكل حقا هي ما حدث اليوم من تحطيم لاطار القصيدة التقليدية ، الامر الذي حدا بشيوخ الشعر في العالم العربي الى أن يرفضوا ما يسمونه« الشعر المرسل» أو « الشعر الحر » ثم تقف الدكتورة سهير القلماوي في مهرجـــان الشعر الذي عقد عام ١٩٦٢ بالاسكندرية لتتساءل في استنكار : أين عبقري الشعر الجديد ؟

ونحن في الحقيقة نحتاج الى من يقيّم انتاج الشباب على أسس ليست كالاسس التقليدية ، لان ما حدث أن شاعر اليوم ــ الحقيقي ــ وجد أن تجارب الانسان المعاصر لا تتسع لها الانماط العروضية التي حددها الخليل بن أحمد بعد استقرائه الشعر القديم .

---

(١) دار الطراز ٦٣ وفي صفحة ٦٥ يسوق مثلا لما تركب بيته من أربع فقر وثلاثة أجزاء وقد أخطأ المحقق حين ساق قول الشاعر على هذا النحو « وزلال لو بلالا×يرتقي القـــانت » وصحته « بز تقى القانت » وساق « ملحدا » في الموشحة بصيغة اسم الفاعل وصحته المفعول.

(٢) مقدمة ابن خلدون ٤٩٧ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣

والعجيب أن يغيب عن أغلب النقاد ان الخليل بن أحمد وهو يلزمنا بتلك الأنماط لم يقرر أنه « جمع ومنع » بمعنى أنه لم يزعم انه جمع موازين الشعر كلها ومنع ما عداها ، فان في الشعر الجاهلي قصائد تخرج عن بحوره الستة عشر أو الخمسة عشر بعد اخراج البحر الذي استدركه عليه الاخفش.

بل يقرر ما هو أعجب من هذا ، فان البحر المديد الذي يجري على أساس « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » مرتين يقول انه لا يأتي الا مجزوءا أي أن وروده « شاذا » على هذا النحو في العصر الجاهلي ـ ان كان ورد ـ لم يمنع الشعراء من أن يسقطوا منه تفعيلة كاملة فصار « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » مرتين ، وعند التطبيق وجد أن ايقاعه لا يجري على هذا النسق فهو حقيقة يخرج خروجا تاما على التوزيع التفعيلي الذي افترضه ، فقرر أنه بحر ثقيل تنبو عنه الاذن ولهذا انصرف عنه الشعراء!.

ماذا نفهم من ذلك ؟

انا شخصيا أفهم ان الخليل ـ وقد عجز عن ضم كلّ الشعر القديم في أبحره ـ فتح أمامنا باب الاجتهاد . بل هو برصده ما سماه بالعلل والزحاف قد هيأ أمامنا الفرصة لوضع ما شئنا من الانغام ، أو لاختيار الايقاع الذي ينسق كم الوحدات الموسيقية التي تسمى بالتفعيلات ، وفي هذه الحال يجب على كل أنصار هذا العالم أن يحترموا محاولات الشباب في تحقيق الكم النغمي بما يناسب تجربتهم .

ومعنى هذا أن الزعم بأن شعر الشباب لا وزن له وهم باطل ، فان من البديهيات ان الشعر لا يكون شعرا الا اذا توفرت فيه خصائص أهمها الوزن، فالقاء تهمة انتفاء الوزن اذن من شعر الشباب يساوي القاء هذه التهمة في وجه شاعر عمودي كصالح جودت أو العقاد ! واذا كان العقاد نفسه يفترض أن ما يرفضه في المجلس الاعلى نثر لانه لا يجري على ما قرره الخليل فان هذا لا يخرجه من دائرة الشعر على الاطلاق . لأنه يجري على قاعدة فعلا ، وان تكن قاعدة لا تلتزم حرفية القديم .

لقد وجد الوهن في الابحر التقليدية عن طريقين كما بينا .. عن أنها لم تنتظم كل ما خلفه الجاهليون ـ وفي هذه الأبحر أوزان مستحدثة في العصر العباسي ـ وعن أنها تلين أمام حاجات الشاعر فتخرج عن القصد المرسوم ، فكيف يلزم بها من يعيش ايقاعات تختلف كل الاختلافات عن ايقاعات الماضين ؟ ان العقاد اذن ومن لف لفه يحرمون الفنان حقه الطبيعي في الابتكار، وينكرون ما حدث في التاريخ . ينكرون الموشحات مثلا ، وينكرون الاوزان المقلوبة ، وينكرون أشياء أخرى من هذا القبيل الا اذا جاء بها أشخاص تقع منهم معجزات !

وقد يكون التنظيم الشكلي للوحدات الموسيقية في الموشحات ما يلقي في الروع أنها لا تزال تجري في فلك الخليل او أنها تجري بقواعد وغيرهـا لا يكون الا في حدود ما رسمه الخليل . قد يكون ذلك كذلك ، الا ان شعر الشباب اليوم يؤكد انه لا يعدو ان يكون مرحلة أخرى ـ بعد الموشحات ـ من مراحل تطور القصيدة العربية .

وهذه المرحلة مقيدة بقواعد ربما كانت قواعد الموشحات أسهل منهـا بكثير .. مقيدة بالوحدة التقليدية من ناحية ، وبتوزيعها في القصيـدة توزيعا أوركستراليا من ناحية أخرى ، ومعرضة من ناحية ثالثة عن الرتابة الكلاسيكية التي تنجم عن وحدة الروي في القافية . وهنا نقرر ـ متعجلين ـ ان فـي شعر الشباب قافية وان كانت هذه القافية بلا روي يلتزم دائما .

وخشية الاطالة في ضرب الامثلة نقول انـه لو فرض أن شاعرا مـن المحدثين قال قصيدته ، فسيجريها على النحو التالي مثلا :

فاعـلاتن فاعـلاتن

فاعـلاتن

فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن

فاعـلاتن فاعـلاتن

فاعـلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعـلاتن

وبتعبيرات الخليل نقول ان الكم النغمي هنا مكون من أسباب وأوتـاد وفواصل ، وان في كل سطر بيتا كاملا او سطرا فيه قافية وما عداها حشو، وان القافية تخضع للعلل نفسها التي تخضع لها قافية الخليل ، فاذا كانت علة « الرمل » أن تأتي قافيته « فاعلن » تكرر هذا المقطع في نهاية كل سطر فتكون النتيجة على النحو التالي:

فاعـلاتن فاعلن

فاعلن

فاعـلاتن فاعـلاتن فاعلن

فاعـلاتن فاعلن

فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن فاعلن

فاعلن

وأما التفعيلة المفردة التي تستقل بسطر كامل ، فقد تبقى بلا عـــلة (فاعلاتن) وهنا تكون استهلالا لما بعدها ، ولا يفسر انفرادها في هذه الحال الا على أساس سبب نفسي أو على أساس ايقاع داخلي هو ما يمكن أن نسميه حلاوة الجرس ولا يمت بصلة لوحدات الخليل .

للقصيدة المرسلة ــ على ما رأينا ــ قواعدها ، وهي بذلك ترد بنفسهـا على كل صاحب حجة ضدها . فاذا وجد واحد ما أن في لغتها منفذا الـى هجوم له سلاحه الجديد أمكن أن تبسط أمامه طبيعة اللغة التي هــي أداة القصيدة ، وهي بالنسبة للقصيدة العربية خطابية بوجه عام ! طبيعة نشأتها والظروف التي أحاطت بها وأسلوب العرب في التفكير .. كل اولئك ربط الكلام العربي ــ أساسا ــ بالفكر بحيث تتأخر تهويمات العاطفة ، ويكون واجب الشاعر اما أن يزاوج بين الفكر والعاطفة كما فعل ابو تمام واما أن يحجب بصوره حجج الفكر كما فعل العباس بن الاحنف ، ولما لم ينجح الا نفر ضئيل وفي جوانب معينة فقد استسلم الشعراء جميعهم للخطابية . وزاد من حدتها أن الشاعر العمودي كان في التزامه اطر الجاهليين يدوس على جوانب خصبة من تجربته كانسان ، وأصبح على الشاعر اليوم ــ وقد رفض أن يصدر بانماط غيره ــ أن يعيد الى لغته بعدها العاطفي وأن يحجب منطق الفكر بمنطـــق الصورة ، ولعل هذا في رأيي هو أهم ما يميز القصيدة المعاصرة .

ان شاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابة ، انه يريد لغــة ليست هي لغة العامة كما يزعم أي زاعم ، وانما لغة تتمرد على الرقابة التــي تنجم عن ضياع أبعاد الصورة ، وهذا سر تحطيمه لرتابة الوحدات اذا كررها بصورها التقليدية . هذا سر أن يصدر بايقاعات تختلف تماما عن ايقاعـــات الاولين ، هو له لغته وله موسيقى هذه اللغة ، ومن المحال أن يرتبط بعد هذا بايقاع الجاهليين .

والا فلماذا وضع العباسيون المجتث ؟ الم يشعروا بأن للجاهليين اذنـا غير اذنهم ؟ قد يلتقون معهم في أمور ولكنهم يختلفون عنهم أيضا في أمور . وتمضي السنون ولا بد أن تتسع دائرة الخلف ، فاذا كافح شعراء اليوم بحثا عن سبيل البقاء في آفاق نغمية جديدة فذلك لان هذا نتيجة منطقية لتطـور الحيــاة .

ويبقى بعد ذلك ما اشرنا اليه عرضا .. يبقى ما قررناه عن نوع التجربة وكيف أن هذه التجربة لا يمكن أن تخرج متكاملة الا بعد أن تزحزح القصيدة العربية عن مواقعها الحالية ، وهنا لا نلجأ الى مثل ما عمل اليوت ولا الى مـا يشبه محاولات شيكسبير . فما تم على ايديهما كان لا يتعدى دائرة اللغـة

في الاغلب ، وانما نحاول أن نتعمق ـ على أساس احتياجنا الى فن يشكله مناخ انسانيتنا ـ حقيقة التعبير العصري ، فاذا عرفنا أن عناصر الصورة المعاصرة لا يتسع لها الاطار التقليدي أدركنا كم يكون من العبث أن نطوع لها الاشكال الموروثة .

هل أسرف في هذا ؟

لا أظن . فالشاعر الذي رسم اطاره الفني في حدود معان ساذجة تعرض عرضا تقريريا ـ بغض النظر عن اصطناع الاستعارة وما يجري مجراها ـ لا يمكن أن يعالج في هذا الاطار تمزق انسان العصر في عهد الصاروخ. الانسان الفطري الذي يجعل الدابة محور حياته والذي يتطور ليقرأ أرسطو ويكتب كما يكتب الكندي والفارابي وابن سينا لا يمكن أن يعيش على النحو الذي يضطرب فه عالم يموج بانفعالات عنيفة وتجارب في الفضاء خارقة الخ . ثمة تجارب جديدة وايقاع جديد ، فلا بد اذن من اطار جديد . ولا بد أن نعترف ـ بناء على ذلك ـ ان من ينكر وجود الشكل الجديد للقصيدة العربية عليه أن يجعل امرأ القيس يركب صاروخا الى القمر ويدفع به في مشاكل الاقتصاد الموجه وقوانين تعادل الطاقة والمادة وهكذا ، ثم يقول بعد ذلك ان شعره يسع انسانيتنا بذاتها .

فاذا أضفنا الى هذا أن حاجات الماضين الفنية كانت تقصر عن حاجاتنا ـ بدليل عدم وجود الدراما مثلاً في الشعر القديم ـ يكون من الممكن جدا بعد ذلك أن نشفق على شعراء الشباب وهم يخوضون تجربتهم في اطارها الفذ، ولولا محاولاتهم الجادة لما عرف أدبنا واحدا كالشرقاوي يطلع علينا بمسرحية جميلة الشعرية .

ان أحمد شوقي كتب المسرحية الشعرية ، وكتبها عزيز أباظة ، ثم كتبها محمود غنيم . وبمقارنة ساذجة بين أعمال هؤلاء وعمل الشرقاوي نتبين الفرق الهائل بين مفهوم الدراما عند العموديين وعند أصحاب هذا الشعر الجديد . الاولون يكتبونها مقطعات غنائية في حوار ، ولا بأس من أن يتقاسم البيت المقفى ذا الروي المحدد اثنان او ثلاثة أو أربعة ، كل بحسب مجهوده في توزيع الاسباب والاوتاد على المتحاورين !

واما الشرقاوي فهو يدع الفكرة الدرامية تتحرك بتلقائية داخل الوحدات الموسيقية التي ليس لها من القوة الا ما تكسب به التعبير ايقاعا مهموسا صادقا . الوحدة الموسيقية عند الشرقاوي وسيلة ، وهي عند الشيوخ غاية. هي عنده خطوة من خطوات التأثير، ويجعلها الشيوخ نهاية المطاف !

ما السر في هذا ؟

السر أن اطار الابحر القديمة بما فيه من قيم شكلية يفرض على الشاعر أن يخضع الفكرة ـ بالتوسع فيها أو بتضييقها ـ لوحدة البيت ، وهذا ما يرفضه الشرقاوي وأمثاله ، لانهم يرون أن الفكرة يجب أن توضع في المحل الاول . ومعنى هذا أن تطور الشكل في القصيدة العربية تطور ناجم عن حاجة، وستمضي حركة التطور ما بقيت تلك الحاجة .

* * *

اما عن المحتوى فالشعر منذ كان ، يحاكي أفعال الناس خيرها وشرها عند الاغريق (١) أو كان غناء عند الجاهليين وهو يتعرض لجزر ومد وتنوعت الاغراض الشعرية تنوعا كان يباعد بينه وبين حقيقته قدر ما كان يلتصق بها . والامر بهذه الصورة لا يقدم خطا واحدا لمسيره ، وانما ثمة خطوط تتشابك أحيانا وتفترق في أغلب الاحيان ، ويرى الضارب فيها من التناقض ما لا سبيل الى حصره هنا .

وقد بدا واضحا في العصر الذي تسوّد فيه العرب ان الفكر الاسلامي لم يرفض كل محتوى القصيدة الجاهلية من ناحية ولم يتخل من ناحية اخرى عن سيكلوجية أرسطو التي لا تكترث بالخيال ، كما جعل القصيدة الاسلامية تحتذي الجوهر الجاهلي على أساس عقلي كانت الموهبة تضيع به في مجاهدات التقليد .

ظل الشعر فخرا ومدحا وغزلا . وهي موضوعات فارقها الشعر اليوناني منذ بعيد ، ودار الشعراء حول ما وقف عنده القدماء ، وبدا كما لو أن تيار العقل الاسلامي يعمل دائبا على خنق الفن الملهم بالتقليد ، وكان على الشاعر أن يجمع ألوان المعرفة التي تكيف عصره ، والا فقد يجد من النقاد من يحاسبه على الخطأ والصواب مثلما يحاسبه على الاسلوب .

وكان الخلاف المطرد بين لغة الشعر ولغة الحياة العادية قد وضع العقبة الثالثة في طريق الشعر ، فاحتاج المتلقي الى شروح يقوم بها اللغويون الذين كانوا في الوقت نفسه نقادا للقصيد ، واصبحت شروح الشعر معيارا لقيمته . وبمقدار ما كانت هذه الشروح تضؤل ، يضيع في الطريق كثيرون، ومن ثم لم يصل الينا الا الاعلام(٢) الـذين لا يعطون الا أحد تيارات التطور .

---

(١) هذه التقنية قائمة على أساس ما جاء عند ارسطو ، ولكنها لا تنفي غنائية الشعر اليوناني قبل ظهور الملحمة والدراما ، وكنا بينا ان ارسطو يجهل الشعر الغنائي من جنس الموسيقى .

(٢) تروي الاخبار ان جريرا قارع بأبيه أكثر من تسعين شاعرا واسقطهم فسقطوا عند النقاد ، وان أبا تمام والبحتري أخملا في عصرهما خمسمائة شاعر فلم يعرض لهم أحد .

وهكذا نصل الى ما نريد بعد بسط فكرة التقليد ومشكلة الصواب والخطأ ثم قضية اللغة . نصل الى ان البناء الحقيقي للشعر العربي لم يصل الينا كاملا ، وان محتوى هذا البناء الناقص كان ناقصا ايضا ! ولكننا نلاحظ أن عنصر الجمال الفني كان شيئا مستقلا عن ذلك المحتوى ، بحيث لم يجد النقاد القدماء صعوبة ما في ربطه بالشكل على أساس انه حلية او شيء يوشى به الكلام « كما يوشى الثوب بالتطريز » .

ومع ذلك كله فقد أثر هذا النهج في شعر غيرهم ، حتى ممن كانوا يتكئون على موروث الاغريق والرومان . وكانت مناقشة المحتوى مستقلا عن الشكل ثم عن قضية الجمال قد استهوت الاوروبيين ، كما استهواهم محتوى الموشحات من حيث كانت تغنيا بعشق معين استغرق اغاني « الطروبادر »(١).

فان وصلنا الى أيامنا هذه ــ وقد اصبحنا نتلقى عن الاوروبيين ما سبقونا به من قرون ــ نرى الطليعة الشاعرة ترفض المحتوى القديم ، ولا تريد أن تقصر مجهوداتها على أن تأتي بالعجيب والنادر . فان « اخترعت » أو « أحسنت التعليل » عد هذا مما يوشى به الكلام . لقد تغيرت النظرة الى الشعر ومن ثم تغير محتواه ، وأصبح الجمال جزءا من كيان القصيدة يصعب فصله بأية حال .

كان التقدم الهائل الذي قامت به المعرفة في جميع المجالات قد كشف عن أن البواعث التعسفية لاحترام المحتوى القديم لا يمكن أن تكون مصدر ثراء للقصيدة المعاصرة ، ومن ثم يكون شيوخ الشعر ممن يهاجمون « القصيدة الحرة » أقرب الى التعنت منهم الى الانصاف ، لانه لا يعقل أن يقف شاعر العصر على الطلول كما فعل شوقي ، في الوقت الذي وصف فيه الطيارة والغواصة . واذا صح هذا أو جاز ، تكون المنهجية التي قررها ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » (٢) هي المعول على نجاح الشاعر الشاب كما كان من الممكن أن ينجح الشاعر الشيخ من قبله . وخطورة هذه المنهجية تبدو في ضرورة أن يعرض شاعر اليوم لكل ما عرض له شاعر الامس ، حتى اذا

---

(١) يرى الدكتور غنيمي هلال في صفحة ٢٧٤ وما بعدها من كتاب « الادب المقارن ــ طبعة ثالثة » أن شخصية الرقيب والرسول بين الحبيب والواشي والحاسد ، وقسوة المحبوبة، وتولد الحب من أول نظرة وبكاء المرأة على فراق حبيبها الذاهب الى الحرب ، والحب الصوفي الذي نجد جذوره في غزل العذريين وقبل في عشق العباس بن الاحنف .. يرى ان كل ذلك انحدر من العرب الى الاوروبيين ، وذلك في أناشيد الطروبادور التي بدأت تنشر في جنوبي فرنسا منذ عام ١١٠٠ للميلاد .

(٢) يحسن هنا مراجعة هذا الكتاب ١ : ٢٠ ، ٢١

وصف الحصان مثلا حرص على ان يجعله مكرا مفرا لا يلهب بالسوط ولا يكاد ذيله يبلغ الارض !

اننا الآن نعرف أية ثورة يعيشها العالم ، ونعرف انه يصدر بمضامين ربما عد أغلبها كفرا في نظر الاولين . ويمر انسان العصر بمأساة لم تقم في وهم أجدادنا لا ولم تخطر على بالهم ، والا فهل كانوا يقبلون مسرحية « يا طالع الشجرة » مثلا أو يسمحون لصمويل بيكيت أن يكون من البشر ؟ ان اقل ما كانوا يفعلونه ان يأمروا بعقد مثل مجلس الحلاج ثم يطاح فيه بالمارق الاثيم .

اجل .. فليس هناك هذا الرضى الذي يشيع في شعر القدماء ، وليس ثمة نقد هين لا يكاد يكشف عن بلبلة ايجابية ، ولا يريد ان يعيش فلسفة ابي العلاء في اطارها السلبي واهدافها المحدودة .

بل ان صرخات المتنبي – على عرامتها – لا تكفل لشاعر اليوم حظه من الحياة المثمرة ، وأسلوبه التقريري وحكمته الساذجة لا يعلنان عن حزننا الذي يبسط جناحه على كل البشر .

ان الانقلاب على الفهم الرياضي عرض كل القيم المتوازنة للانهيار ، فلم يعد في حياة الانسان معقول يظل معقولا الى الابد . لم يعد يرى في لحظات الزمن منطق التوالي المألوف . لم يعد يعيش على الارض حشرة تأكل مما يسرّه القدر! فهو أكبر من هذا ، واشقى من هذا، واكثر عذابا مما يحدس الناقد الذي يحلم بمنطق الاجداد !

وبالاضافة الى ذلك اصبح الشاعر – عادة – يتلقى من الوان الثقافة ما يعمل على توعيته بقدر له آثاره الخطيرة ، ولم يعد يقنع – لنمو وعيه – باخذ الامور كما كان ياخذها القدامى ، واذا كان التفكير قد يفضي به الى قلق لا مشاحة عنه فليس هذا الا استجابة لطبيعة الظروف التي يمر بها . لقد اصبحت الفكريات أعقد مما كانت امس ، وصارت أصعب دلالة مما كانت عليه في عصر الاخطل وعمر بن ابي ربيعة وبشار وابي تمام ، بل ان ابا العلاء ليقول :

جائز أن يكون آدم هذا قبله آدم على أثر آدم

ويقول :

غدا أهل الشرائع في اختلاف تقض به المضاجع والمهود

ليؤكد صعوبة الادراك الصحيح حتى في عصره الهادىء ، فكيف نحن في عصر انطلاق القوى من عقالها ؟

لقد تحول العالم الثابت الى آخر متحرك ، فاضطر انسان القرن العشرين الى أن يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون . على أساس ان كل شيء يبدو كما لو كان بلا ضرورة، وان المرء من أجل ذلك يشعر بالغربة الفادحة ، ومن واجب الفن ان يستجيب لهذه الحقيقة الرهيبة . ولما كانت هذه متشعبة فقد عجزت أساليب القدماء واطرهم عن استيعابها ، وهذا سر خروج فناني اليوم على قواعد التقليديين .

واذن فالشعر ليس مبنى فحسب . ليس موسيقى ذات رقم محددة، وانما هو مضمون بكل ما في تجربة الانسان المعاصر من حزن وقلق وحيرة، وهذا المضمون هو الذي يعطي ما يسمونه بالشعر المرسل شكله المعروف . فتغيير الشكل العمودي اذن ليس مشكلة اداء فحسب وانما هو أيضا مشكلة مضمون ، مشكلة أن يعيش الشاعر حياة عاقلة تكشف عن حلول وتفسيرات وتبريرات وفرضيات لا تنتهي قط ، فان للشاعر دوره الذي يؤديه كما يؤدي هذا الدور رجل السياسة أو عالم الاقتصاد !

والبحث في المضمون الشعري ينتهي تماما الى ما ينتهي اليه البحث في العلم . أعني ينتهي بمحاولات لوضع تنظيم يفي بحاجات الانسان وتكون العلاقات المختلفة التي يكشف عنها الفيزيولوجي في قوة العلاقات التي يحددها واحد كصلاح عبد الصبور في قوله :

ولكني أقول لكم بأن القيد حرية
وأن النسم مأسور ولا يدري باطلاقه
وأن الحر من يمشي ثقيلا فوق ظهر الارض
ويحفر بطن ساقيه على وجه التراب الجدب
وينهض رغم ما ينداح في الاعراق والقلب
من الاحزان والاشواق والآمال والحب

ولا تخدعنا مادة العلم ، فهذه لم تعد ثابتة ثبات الحقائق التي رفضها صلاح في مأساته ، واذا كانت مكتشفات الكيماوي مثلا تؤكد دينامية المادة فما يراه صلاح يرفع الستار عن كون لا يؤمن فيه باندفاعه الظاهر .

ان ما في راي صلاح من لا معقولية لا تخلو من تيه يكشف عن الثقة التي وصل اليها شاعر اليوم ، وعن ايمانه بأنه يبرهن على افلاس المنطق تماما كما يبرهن بريدجمن على افلاس العلم . فنحن كلما ازداد بحثنا وجدنا حتى قانون « العلة والمعلول » بلا معنى على الاطلاق !

ومن أجل هذا تكلم خليل حاوي بنفس الثقة التي تكلم بها صلاح بل قرر أنه أقدر منه ، فقال :

عدت اليكم شاعرا في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصول
تراه قبل أن يولد في الفصول

وأما عبد المعطي حجازي فقد تحدث عن الضياع قائلا :

لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي

هكذا باختصار ولكن الضياع عنده لا يعني سلبية يلتزمها وهو راغم ، وانما يعني ديناميه كأنها رد فعل ازاء ما يصعب ادراكه . الا أن هناك طريقا آخر هو الوقفة الجامدة ، وهذه لا يحفل بها الا الاسلوب الذي يتحرى الدقة عن طريق الثبات ، ومجال هذا في انماط المتقدمين لا غير .

ان الكثير من شعر الشباب يمت بصلة الى قاعدة الرومانسي التي تقرر ان الذات هي محور النظر الفني والفكري ، وهذا لم يتحقق في أغلب شعرنا القديم ، فلا عجب أن لا يظهر فيه الشاعر الذي يستقطب العالم في ذاته ، لقد أقفر حقله من الزهور الفذة التي تبدو غريبة مع النباتات المتشابهة الثابتة.

والى هنا نصل الى جوهر ما نريد ، وهو أن يصبح الشاعر صاحب موقف لا يدينه قط فيه مزجه العلم بالفن ، ومن هنا تنتفي القالة التي ترمي شعرنا بالضحالة وتبعده عن الفكرة العميقة حتى يجرؤ واحد كديزموند ستيوارت على أن يقرر ان الثورة الفكرية فيه معدومة على نحو قوي(1).

واذا كانت هذه النتيجة هي التي نتطلع اليها فان القاعدة التي ينبغي أن تتبع هي في اطلاق الحرية للشاعر يضع لمحتواه النمط الذي يريد ، ولست

---

(1) راجع عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢ للمجلة .

اقبل أن يحطم توفيق الحكيم قواعد المسرح في « يا طالع الشجرة » فنحتفي به ونقف أمام الشاعر الجديد باسم « الحفاظ على موروثنا » تمنعه من الخروج على الخليل ومحتوى القدماء.

ان الايمان بفاعليات الحياة العصرية يغير كل المقررات التقليدية الراسخة فلو كان للشعر مادته المحدودة وليس هي تجربة الانسان في القرن العشرين لقنعنا بالمحتوى القديم . ولا يعترض معترض بأن التجربة الانسانية كانت دائما موضوع القصيدة التقليدية ، فان هذه التجربة كانت مقيدة بأمور تعتبر اليوم ممجوجة أو ثانوية على اقل تقدير !

لقد صارت الانسانية تبحث عن اطراف التجربة التي تلقي الضوء على موقفها ، فأصبح للشعر مهمة لا يمكن اداؤها بالاسلوب القديم . بل اصبح يتحاشى الوقوع في قوالب المتقدمين ، وحرص كل الحرص على ان يكون منطقيا مع صاحبه دون ما نظر الى « طريقة » الاولين ، ولم يعد يخشى واحدا كابن قتيبة او آخر يصيح فيه : اخطأت ، لانك لم تقف عند رسم درس ولم تقل ان النفس راغبة اذا رغبتها فاذا ترد الى قليل تقنع .

الفصل الثالث

في مسئوليات النـــاقد

طه حسين والمازني والعقاد قادوا حركة النقد وهم مسلحون بأسباب الثقافة وبعد أن قرأوا الآثار الغربية بلغاتها ، وكان صدورهم في الجانب الذي حاربه الرافعي ايذانا بوجود الناقد الذي لا يدور في ضبابية الاصطلاحات القديمة . ويحاول ــ بعد المامه بالانسانيات ــ ان يقوم الاثر الادبي تقويما يبعد عن طلاسم الديباجة المشرقة ونبالة المقصد ومماطلة التركيب ووخامة المعنى ونحو ذلك مما لا يفيد الا في الدلالة على تلاعب بلاغيينا بالالفاظ .

وكان المنهج العلمي الذي اصطنعوه ــ وهو لا يهمل اللغة ونحوها وبيانها ــ قد لفت الى ضرورة تدريب الناقد العربي على الاتصال بالناقد الغربي ، وتم ذلك بنجاح بواسطة كتاب أ. ريتشاردز الذي وضعه سنة ١٩٢٤ باسم «مبادىء النقد الادبي ». والى جانب هذا الكتاب الذي يستهدف ربط الانتاج الادبي في مجالات النقد بالتحليل اللغوي المباشر ، ترجم الدكتور محمد عوض محمد « قواعد النقد الادبي » لآبر كرومبي ، كما ترجم الدكتور زكي نجيب محمود « فنون الادب » لتشارلتون فكان امام العاملين في ميدان النقد شروح لبعض القواعد الرئيسية التي تركت آثارها في التجارب الادبية المختلفة .

والظاهر ان النتيجة عندنا كانت عكسية تماما ، فقد تضخمت بحوثنا النقدية بغير طائل ، وبدا كأن مدرسة الرافعي أكثر سدادا من المحدثين . حقا ظهر مندور ومن بعده القط ، وحقا كان الى جانب هذين سهير القلماوي ورشاد رشدي ومن يقرأون موروا وكامي وديكنز وفاست وبوشكين وفوكنر وسيمون دي بوفوار ، الا أن النقد ظل في حاجة الى من يحدد مجاله كما ظل عاجزا ــ حتى اليوم للاسف الشديد ــ عن استكشاف جمال الادب كحقيقة قائمة من أجل البنـاء.

ماذا أقول ؟

بل بدا أن الناقد لم يعد يعرف مسئوليته على الحقيقة ، وكأنما ضاع كل ما قدمه طه حسين والمازني والعقاد قبل أن يخلو الطريق لغيرهم من المجددين . وظهرت مشكلات متعددة نجمت عن محاولة تطبيق القواعد الغربية في النقد العربي تطبيقا طائشا ، كما وجدت اصطلاحات تشبه في تلبيسها اصطلاحات القدماء ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر « التطهير » و « لحظة التنوير » و « العصاب النفسي » و « فعل التعبير » و«الاستجابة الفاعلية » و « المضمون » و « الانطباعية » و « المعادل الموضوعي » و«التناسب الموضوعي » و « الالتزام » الخ ..

«ولم يكن بد من الا يعقد الادباء آملا على ناقديهم ، لا سيما بعد أن ظلوا على اصرارهم في احتذاء الغربيين ، بل في احتذاء طائفة معينة منهم يوضع على رأسها ريتشاردز . والغريب أن كتاب هذا الرجل ــ القديم نسبيا ــ لا يزال الى اليوم عندنا المنفذ السهل الى الكشف عما للكلمات من خطورة ، وأكبر الظن ان بعض النقاد وجد فيه امتدادات عربية ــ غير مباشرة بطبيعة الحال ــ من حيث حصر المجهود النقدي في اللغة وفي نسيجها على ما ظهر عند عبد القاهر الجرجاني ، فأصر على الاخلاص له دون ان يلحظ تلك الهزة التي تريد ان تعصف اليوم بمدرسته كلها ، حتى تقوم أساليب اخرى أجدى في اظهار حقيقة النص الادبي».

وتضاعف يأس الادباء من ناقديهم لشيء آخر ، هو التفات أغلبهم الى نفر معين من المنشئين ، حتى ان كتاباتهم تظهر كأنها مكرسة لهم فقط ، او مقصورة على شخص يتلاءم نتاجه مع فكرتهم النقدية .

وهنا وجه الخطر !

اننا بلغنا مرحلة فنية لا نقول فيها ان مناهج القدماء والغربيين لا تصلح لها فحسب ، ولكن نقول فيها أيضا أن التحيز لاديب دون أديب خطر دونه خطر الاخذ بالمقاييس الغربية ، أو دونه خطر التوقف عن البحث الجذري في قضايا الادب العربي كله ، ولعله في الدرجة نفسها التي ترتفع اليها قاعدة ان النقد الحقيقي هو فن دراسة الاساليب اللغوية في اطارها الموسيقي وفي طاقاتها التشكيلية !

هكذا تتحدد مسئولية الناقد .. أن يفسر بعد ان يصل الى مرتبة التفقه الفني ، ودون أن يتحيز لاحد ويهمل أحدا ، مع استيعاب كامل لأعمال عصره مؤمنا بأن وراء امكانات فهمها آفاقا بعيدة ممتعة .

وتحديدنا المسئولية على هذا النحو لا يعني ان نكفر بالقديم ، فبين القديم والمحدث تفاعل أكيد . ثم هو لا يدعي لها شرف الخلق ، بمعنى انها ترسم الحياة للاديب وبعد ذلك تنفخها فيه . كل من الادعائين باطل ، غير ان الناقد يظل فيها مطالبا بالتوازن المطلق وهو يصدر عن عمليات الفهم والتذوق والمناقشة والتفسير ، وعن هذه الوسائل يتحسس الاديب طريقه او يرى موضع قدمه قبل أن يخطو خطوته .

ومن هنا يصح أن نطالب بوجود الناقد الذي يزن الاعمال بميزان اكاديمي نزيه ، وهذا الميزان هو الذي يتعدى ــ بطبيعة تكوينه ــ حاضر الاديب الى ماضيه ، ويرجح الاعمال التي تفسر الحياة تفسيرها الوجداني ، وهو يقبل الفنون التي قد تبدو مناقشة دورها غريبة عند بعض المحافظين . وما اشبه عمل هذا الناقد بما يقدمه « هربرت ريد » وان يكن هناك من يرى ان « بول روزنفلد » الناقد الموسيقي الامريكي (١) أحق بالذكر منه في هذا المجال .

وفي هذا كله لا يطالب النقاد بأكثر من ان يعوا « طاقة » الاديب الفنية الى جانب « تقويم » احساسه الكامل بالمسئولية الاجتماعية . لا يطالبون بأكثر من أن يجعلوا « موضوعات » الاديب تعبيرية ، أي يناقشوها على أساس انها مادة يشكلها الفن القولي كتعبير عن الذات . وفي هذه الحال لا بد من التسليم بوحدة المادة الادبية وشكلها ، أو قل بارتباط بنية المادة وصورتها الفنية ارتباطا عضويا ، ولا نقول بذلك الارتباط المفتعل الذي يفرض على ما يسمى الشكل والمحتوى او الصورة والمادة او الاسلوب والمعنى .

والواقع أن مسئولية الناقد تقوم فنيا على أساس أن بنية الانتاج الادبي تنتمي أولا الى معطيات الوجود قبل أن ترتبط بذات الاديب ، ولكن المهم هو البحث عن مدى نجاح الاديب في تشكيل الصورة التي جسمت مادة التجربة، بمعنى أنه لا بد من التركيز على أن يكون الجهد الابداعي هو خلق الشكل الفني الذي يمكن أن ينفذ بالمادة الى خبرات المتلقين . ويمكن ان يعتبر الشكل في هذه الحالة حلقة الاتصال بين الاديب وقارئه ، والوسيلة المباشرة للتعرف على بنية الانتاج من حيث كونه قصيدة او مسرحية او قصة أو اي جنس أدبي آخر .

حقا لا يخرج الشكل ــ عادة ــ عن أن يكون عنصرا واحدا من عناصر معرفة القيمة الجمالية ، الا انه يلعب الدور الاول في تحديد الملامح التي تقرر

---

(١) Paul Rosenfeld ولد سنة ١٨٩٠ ومات سنة ١٩٤٦ ، وكان من رأيه ان يتعمق الفنان ضروب الفنون كافة ، وأشهر كتبه في هذا الموضوع By the way of Art وقد نشره عام ١٩٢٦ والتزم ما فيه الى أن مات .

نوع التأمل أو التي تضع نقطة البدء للتفكير . ويظل بعد ذلك أسلوب الفنان الذي يطبعه بطابع متميز ، والنقطة التي يختلف حولها المتفلسفون من حيث اعتباره أساس المعرفة الفنية لانه هو الثابت بعكس المادة (1).

ولما كانت كلّ خبرة قائمة على أساس وجود تفاعل بين الذات والعالم ، وان هذا التفاعل موجود فعلا في المادة المشكلة ، فان من غير الممكن ان يمنع الناقد نفسه من أن يسأل : هل ما قيل ليقصد به الاديب خبرات الآخرين قد اندمج في سياقه البشري وبنى انتاجه البناء المناسب ؟ أي يسأل : هل نجح في التعبير ؟

ان كل ناقد يتصور أنه يسأل هذا السؤال ، ولكن الحقيقة انه لا يفعل، وانما يقدم الاصطلاحات الغريبة في عبارات أكثرها فيه من المجاملة ما يطمس الحقيقة ويهدر القيم . وعلى ضوء ما يمكن ان يحدث لو التزم الجميع جادة الحق يتوارى متأدبون هم في الصورة الآن ، ويظهر أدباء لم تسلط عليهم الاضواء . ولا يكون تيمور مثلا كاتبا عظيما يضع أيدينا على فاعليات تاريخنا، وانما يكون واحدا من المجتهدين الذين قد تضيع مضامينهم في « بلاغيات » العبارة وتزدحم مادتهم بالشعارات الميلودرامية الطائشة .

أنا لا اعرض بأحد ولا استطرد ، ولكني أرى أن النقاد في اهمالهم لمسئوليتهم واخذهم بأسلوب المجاملات قد ضيعوا الحقيقة الادبية ، وأصبح الادب غريبا في مجتمع تبدلت ملامحه . وفي الوقت نفسه أهدرت الخبرة السوية ، وأهيل التراب على فهم العوامل النفسية والاجتماعية وهي تخطط للجماليات .

---

(1) يجب أن نلحظ ان التفرقة بين الشكل والمادة تفرقة ذهنية ، كما نلحظ ايضا أن أساس المعرفة الفلسفية على النحو المتقدم ناجم عن أن مادة الادب أشبه ما تكون بالهيولي . فهي مهوشة مضطربة وغير مستقرة ، ومن ثم يكون للشكل الذي سوى الصورة صفة الاستقرار والدوام . ولكن ما يهم الناقد هو أن يفرق بين المادة التي شكلت بأسلوب قاصر والمادة التي شكلها الاسلوب الكامل ، دون ما نظر الا الى « التنظيم » .

الفصل الرابع

النقد المقترح

ربما تكون قد أفدنا شيئا في النقد ومادته ، فهل نستطيع بعد ذلك أن نقترح نقدا نلتزم به ونحاول أن نجعله اساسا لتقديراتنا في الفصول القادمة؟ لقد سبق لنا أن قلنا أن هناك صعوبات في تحديد مفهوم النقود المختلفة من اعتقادية وعلمية وتاريخية الى بلاغية ولغوية ونفسية وغيرها ، وذلك لان مفهومات الادب نفسها ووظيفته لم تثبت دائما على حال واحدة . على اننا اذا وضعنا في تقديرنا أن مادة الادب هي الحياة وأن الاديب يحاول بعباراته ان ينقل الينا قطاعات منها بعد فهمها على النحو الذي يناسبه ليسهم في حل قضاياها المثارة ــ وقد ينجم عن عملية الاسهام امتاع وافادة ــ فقد يكون من الضروري أن نجعل النقد تعقبا لفعل الاديب عن طريق عباراته ، أو قل عن طريق كلماته .

ولكن لا بد من التسليم بأن النص المنقود يقوم بالضرورة على شيئين : مادة وصورة ، اما المادة فهي الحياة أو امكان الحياة من وجهة نظر الاديب ، وأما الصورة فهي تكوين هذه المادة واعطاؤها شكلاً يناسب الجنس الذي انتمت اليه ، وتدخل فيها العناصر اللغوية التي تعبر عن المضمون .

على أي حال فاننا لا نقترح شيئا بعيدا ، بل نحن نستعين فيه بكل المجهودات التي بلورت تلك المذاهب التي لا تعدم فيها أسباب التعارض والتناقض ، لان هذه في الواقع تؤدي الى انبثاق اساليب جديدة من التعبير وظهور خبرات تستجيب لهذه الاساليب . فعلى سبيل المثال اظهر النقد الايديولوجي أو الاجتماعي في صراعه مع البلاغيين عندنا مقدار ما في الشعر المرسل من خصوبة وثراء ، ومن ثم تسللت بعض عباراته الى الشباب العموديين الذين وصلوا الى مرحلة النضج الفني .

ونقول في غير مواربة ان تحول المفاهيم أو انحرافها عن التقليديات بات في حاجة الى دعم النقد الذي نقترحه بما يتلاءم مع التطور الجديد. بل لعل الأنماط التي تحطم « الصورة » أو « الشكل » المتعارف عليه لاكثر اغراء على ترك القواعد المتوارثة ما لم تكن هناك حاجة اليها أو أصبحت حجر عثرة في سبيل الاطراد والنمو .

بهذا وفي ضوء الحقيقة التي تقول أن النقد محاولة لتعقب فعل الاديب عن طريق كلماته نرانا نحاول أن نفسر النص المنقود ونشرحه . والتشريح لا يعني هتك النص ، وانما يعني وصف أجزائه في الكل الفني .. وصفه في نطاق الصورة المشكلة للموضوع ، وفي مسح الخصائص التي تفرد بها هذا الموضوع ، على أن يكون الحكم على « القيمة » الكلية غير قاطع وحسبه أنه يعمل على تربية ادراكنا للاعمال الادبية المختلفة .

ولعل سبينجارن كان من أبرز من نادى بشيء من هذا ، وكان كبعض نقاد فرنسا طوال القرن الماضي وكجوته يجعل « نظرية التعبير » ـ وهي أساس في تشريح النص الادبي وتفسيره للقارىء ـ فيصلا في تقييم خبرة الاديب ، بل عن طريقه على نحو ما يظهر دائما كيف تنمو خبرة أي ناقد يرتبط أساسا بالمادة الموضوعية .

ويعطينا هذا المنهج كل الحق في أن نخلص الادب من آفة تقسيمه تلك التقسيمات التي نراها في أغلب كتب الادب ، على الرغم من أنها تعنى عناية خاصة بجعل الجنس نقطة بداية للبحث المنشود .

هذه ناحية ، والناحية الاخرى هي الاهتمام بعنصر الجمال الذي جرى العرب والغربيون خلال العصور الوسطى على اعتباره زينة خارجية كما سنرى في فصل قادم . ويرتبط بالجمال كل حكم أخلاقي ما دام يبحث عن الخطأ والصواب أو ما كان يسأل : ما جدوى وجوده في النص ؟ بل يتسع السؤال ليشمل الأثر الادبي كله ، فهل له فائدة ؟ وما دوره في تفسير الحياة ؟ ولما كان يتطلب من الاديب أن يكون ذا موقف فكري فان تشكيله لعنصر الجمال وبالتالي بناءه النص كله يرتبط باخلاصه لفنه ومن ثم يكون التعبير تعبيرا عن تجربة معيشية ذات أبعاد معينة .

اذن فمسألة التعبير هي قاعدة النقد الذي نقترحه ، وهي في شكلها المنشود تمر في مرحلتين : أولاهما مرحلة الفهم فهي انطباعية ، والثانية مرحلة التفسير فهي ابداعية أو قل ابداعية من الدرجة الثانية re-creative ما دام عمل الاديب ابداعيا من الدرجة الاولى creative .

وبين الانطباعية والابداعية الثانية ـ اذا صحت هذه التسمية ـ ينبغي

أن يتحدد الطريق تماما والا حدث الانزلاق من الموضوعية الى الشخصيـــة ، وصار النقد أشبه بما يقوم به الموقفيون مشكلين ذلك اتجاه الذي يقتل نضارة التعبير الادبي الصحيح لتحل محله تلك الازاهير الصناعية الميتة على الرغم من أنها قد تبدو رائعة المنظر !

معنى هذا أن النقد الذي يفسر في ضوء نظرية التعبير يجب الا يخضع للذوق تماما ولا يتسم بأية سمات تعميمية ، فلا يكون انطباعيا على طريقـــة أناتول فرانس أو والتر باتر . واذا كان هذا الناقد الاخير قد دعـــا الى الا يشغل الناقد نفسه بالتعريفات بدعوى أن له القدرة المزاجية التي تهيىء لــه الانفعال الكامل في محراب الجمال ، فنحن في سبيل رفض هذه الانانية ، **وخشية اختلاط معالم الطريق ندعو الى تحديد الاصطلاحات اولا ، وهـذه العملية خاضعة بصفة مؤكدة لعملية ربط الاثر المنقود بجنسه الادبي.**

اننا نريد « الناقد المحايد » الذي لا تسمح له ثقافته بأن تتأرجح بـــه الاهواء ، ويضع في تقديره طبيعة العمل المنقود واتصالاته التاريخية بجنسه . فلا يكون كالعقاد الذي طالما نسي حياده وأسلم نفسه ــ برغم عقليته العلميــةــ الى ما أبعده عن الموضوعية العاقلة . ولا يكون كطه حسين الذي حاول بثقافته الانسانية الواسعة ان يلتزم الانطباعية المحايدة فشق عليه ، لانه كان يرفـض استحضار وعي الفنان أو لاوعيه في عملية التحليل التي كان يقوم بها .

ولقد يمكن أن نقول أن محمد مندور حاول ذلك ، غير أنه لم يستطـع أن يتفادى تماما الوقوع في حبائل النظريات المسبقة ، برغم اننا نسلم بـأنه كان يهب الاعمال التي ينقدها أبعادا كشفت عن أعماق الاديب . وكمنـدور عبد القادر القط الذي لم يمنعه ذوقه ــ وهو شاعر ــ من التمسك بالمنهج المســدد .

وأما لويس عوض ــ ونحن يجب أن نذكره ــ فهو النمط المخالف تمامــا لكل هؤلاء ــ بغض النظر عن الموقفيين ــ وخضوعه للنظريات المسبقة التـي تخضع في مجموعها لثقافته المسيحية المتطرفة ، يحفر طريقا ضيقا لا يتسع لأغلب الادباء ، وبسهولة يطمس كثيرا من الزوايا المشرقة .

وبعد ، فالنقد المقترح عملية تحليلية تقوم على الدراسة الفنية لطبيعـة النص الادبي ، من حيث مادته والعناصر المكونة وطريقة بنائه .

البَابُ الثَانى

قضَايا فى الأدَبْ وَالنقد

الفصل الاول

تحديدات عربيـــة للجمال

(١)

اذا أسلمنا بوجود حضارة جاهلية ـ ويجب أن نسلم ـ فاننا لا نجابـه فيها بأفكار أساسية عن طبيعة الخلق الادبي . بل لا نعرف ان تلك الحضارة حددت معنى الجمال ، وان تكن عرضت لظاهرة الخيال عرضا لم يقف عنـده الاغريق على رغم تقدمهم الفني.

على أن تداول العرب القدماء كلمة الخيال لم يعن قط انهم كانوا يمنحونه منزلة رفيعة ، بل ارتبط بوجود « الرئيات » او الشياطين التي توحي للشعراء بما يقولون (١). واقترن كذلك بقصص الخرافة ، ثم لم يسلم من أن يسنب به بعض السنجاعين الكهان .

ويبدو ان المصطلحات الفنية الخاصة بالادب وبكل قضاياه أو اغلبها ، لم توضع الا بعد الاتصال بأرسطو ، وكان ذلك بعد أن أرسيت نهائيا قواعـد الحضارة الاسلامية مع بدايات القرن الثالث الهجري . وهنا يتكشف لنا ان الاغريق ـ وقد أهملوا الخيال ـ لم يعنوا أيضا بالجمال كمصطلح وانما عرفوه حين عرفوا كلا من الحق والخير .

هم فهموا الجميل كما فهمه العرب ، ولكن اعتدادهم بالعقل طرح بالجمال

---

(١) في القرآن الكريم عارضاً للشعراء « هل انبئكم على من تنزل الشياطين » .

الى المطلق والنسبي(١). وظهر عند سقراط مرتبطا بفكرة « الملائم » أحيانا و « النافع » فهو خير ، ثم ظهر عند أفلاطون في صورة « جمالات » جزئية متفرقة ترتقي الى « مثال الجمال » أو « الجمال المطلق » دون ما بعد عما رآه أستاذه (٢) وحين جاء أرسطو أدرك أن أفلاطون يعجز عن فهم القيمة الجمالية فهما فنيا ، ويضفي عليها طابعا أخلاقيا بتقريره أن الجمال المطلق هو جمال الحق وجمال الخير ، ولما كان الشعراء يكذبون بتقولاتهم على الآلهة فقد حمل عليهم حملة شنيعة واشتدت حملته شناعة عندما قرر أنهم « يحاكون » الظواهر المحسوسة لا المثال .

لاحظ أرسطو ذلك فحاول أن يعدل منه ، ولاسيما بالنسبة للشعراء. ولكنه ظل مرتبطا بالنافع ، مع اضافة عنصر « اللذة » واستعمال كلمة Phantasia مطلقة على نوعين من التصور : أحدهما جمع الانطباعات ، والثاني تنسيقها لخلق شيء آخر يشبه ما يجري في الحياة فتبدو من هنا أولى المحاولات لرصد « الخيال » كمقابل للواقع ، وان يكن دونه مكانة .

هذا ما فهمه العرب ، وفهموا أيضا ــ وهذا خطأ ــ انه يعنى بالمحاكاة في الشعر اهدار قيمة الطاقة الخلاقة التي تميز الفن ، فوضعوا على ذلك نظرتهم في التقليد ، وفي عمود الشعر ، وفي غيرهما من أصول النقد .

لقد غاب عنهم مدلول كلمة Poieo ومعناها Make أي يعمل ، ومدلول كلمة mimeomai ومعناها imitate أي يحاكي ويصنع ومنها mimesis ومعناها imitation أي محاكاة(٣)، ثم مدلول كلمة Phantasia التي عرضوا لها منذ قليل ، ومن ثم لم يفهموا قوله « أن الخيال الخلاق هو جوهر الشعر» على أساس أن الشعر يبنى بناء خياليا هو عبارة عن احتمالات ما في الطبيعة .

ومبدأ الخيال الخلاق الذي لم يحسن العرب فهمه ، وقع في شططه

---

(١) يقال ان سقراط كان أول من حاول أن يضع أسس علم الجمال ، فقد سأل هيبياس قائلا : ما الجمال ؟ فلما اجاب بانه صفة تطلق على المرأة أو الذهب او الفرس الخ . قال سقراط : انا لا أسألك عن الاشياء التي يمكن ان تكون جميلة ، وانما أسأل ما الجمال ! ومع ذلك فلم يكن ما ذهب اليه سقراط حاسما في تقنين الجمال .

(٢) على الرغم من هذا واثارته أيضا الجميل في ذاته مقترنا بالمثال المطلق فمن العبث أن نبحث في الفلسفة الافلاطونية عن مذهب يتكامل في علم الجمال كما يقول دنيس هويسمان ــ راجع كتابه L'Esthétique وقد ترجمته أميرة حلمي في مشروع الالف كتاب .

(٣) محاكاة الطبيعة أو تقليدها فنيا ، ذلك أن الشعر عند أرسطو لا يقلد الطبيعة في الواقع كما يتوهم بعضنا وانما يقلد ما يتصوره الشاعر أي يصنع ما يتمثله خياله .

أكثر الاوروبيين ، وأن يكونوا أدركوا ان أرسطو في حديثه عن « اللـــذة » بمشاهدة المحاكيات انما كان يحرر الفن من الاخلاقية التي تحدث عنها أفلاطون ومن قبله سقراط .

وعلى ذلك النحو كان تقبل العرب المسلمين لفكرة الجمال الارسطيــة ، وقد رسخت هذه بما ذهب اليه من أن لغة الشعر ليست لغة التخـــاطب ، وللشاعر أن يخترع المجازات وضروب التمثيل في غير ابتذال ثم يضفي على النص ما شاء من الغرابة والزينة ، فاذا كذب فلسنا نتهمه كما أتهمه افلاطون، ولكن نفترض أنه يصور الآلهة ـ أو الناس ـ كما يجب أن تكون (١).

ولقد أعتنق المسلمون هذه النظرية متماسكة الاطراف أو مفككة ، ولكن التباين ـ كما عرفه الغربيون ـ بين الفن لخدمة الدين والفن الدنيوي لم يكن واضحا على الاطلاق . ولم تكن ملحوظات الرسول عن الجمال(٢). وبناء دور العبادة في تشكيل معماري حسن ، ثم صنع بعض الادوات الفنية .. لم يكن ذلك كله ليوضح اتجاه العرب الجمالي ، فانهم ما فتئوا يحتاجون الى من يدافع عن احساسهم الفني ضد الاخلاقيين منهم ، ثم وجد الكلاميون يناقشون الحياة على أساس يمجد العقل ويرفض الخيال « الكذب » ! حقا ظهر من بين الكلاميين أدباء كالنظام والجاحظ ، الا أن هؤلاء كانوا يعتبرون الجمال فضولا يضـــاف الى الشكل ، والمعنى بعد مطروح في الطريق يعرفه العامي والخاصي .

وهكذا تبلورت النظرة على النحو التالي: شكل ومحتوى أو لفظ ومعنى وهما جسم العمل الفني ، ثم زينة تضاف الى الشكل ما قدر الفنان عليهـا واصاب. وهذه الزينة كانت من التناسق الذهني بحيث ارتبطت بالترديـد الزخرفي والهندسي ، على ما ظهر في معمار العباسيين وغيرهم . وقد بلغ اهتمام الفنانين بهذه الظاهرة الشكلية حدا رفضوا معه اي تنويع داخلي ، ثم انطبع هذا على شعرهم يقويه ايمان عميق بالموروث الجاهلي ، فكانت النتيجة وضع القواعد التي تتحكم في التعبير الادبي .

وعلى هذا يكون الجمال حتى هذه المرحلة من حياة العرب ـ وهي مرحلة ما قبل العصور الوسطى ـ شيء ظاهري ، قد تدخل القيم الدينية في تقديره، وقد يقتحمه مبدأ « النفع » قدر ما يقتحمه مبدأ « اللذة ».

---

(١) فن الشعر ٦١ الى نهاية الفصل ٢٢ ، صفحة ٧١ الى نهاية الفصل ٢٥ ، ويـــورد في صفحة ٧٣ أن سوفوكليس كان يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا بينما صورهم يوريبيدس كما هم في الواقع ، وقد أصبحت هذه الموازنة مشهورة .

(٢) كان محمد عليه السلام يقرأ قوله تعالى في الابل « ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون » وكان يقول « ان الله جميل يحب الجمال » واستمع الى الغنــاء ودق الدفوف في بيته .

حقا ثار الادباء على هذا التقنين بثورتهم على القديم في القرنين الثاني والثالث (حول التاسع الميلادي) غير أنهم لم يلبثوا أن فقدوا مكاسب هذه الثورة . ووجد النقاد ـ كقدامة بن جعفر ـ الذين يهونون من قيمة الابتكار القائم على الخيال ويجعلون الشعر علما(١) له أقسامه ومقاييسه التي يقاس بها الحسن والقبيح أو الجودة والرداءة . والغريب ان هذه المحاولات لم تعمل الا قليلا على تعميق الشعور بالجمال ، ولكن وضعت القواعد في صورة « عمود الشعر » ونحوه . وكذا اتضح كيف ان الظاهرة الادبية التي أهمل أصحابها الخيال الابتكاري واعتدوا بالعقل ، قد ارتبطت بالصنعة . فكان لا بد لطائفة من النقاد أن تنمي فكرة « المطبوع والمتكلف » التي ظهرت في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

وهذا الموقف المضطرب لا يظهر لنا فيه هل كان أساس الحسن الجمالي عند العرب يقوم على عناصر خارجية أو على عناصر شخصية ، ومن ثم تراوح الحكم النقدي بين الموضوعية والذاتية في بلبلة يكشف عنها الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري . فهو يجعل أساس الموازنة قواعد موضوعية يمكن التمرس عليها ، واستعدادا شخصيا يحسن تطبيق تلك القواعد « ويفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته » (٢).

ومعنى ذلك ان الحكم الجمالي كان مرتبطا بالصنعة ، وهذه كانت شكلية. وظلت كذلك حتى جاء عبد القاهر الجرجاني فقال في صراحة « ان هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله ، صفة يستعان عليها بالفكرة » (٣) ولكنه يحرص ـ بناء على مذهبه في النظم ـ على ألا يفصل بين الشكل والمحتوى لانه « لو كان القصد بالنظم الى اللفظ على حذوها ، لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه » .

على أن هذه النظرة لم تكن الا فردية ، فقد ظلت سائدة فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، واعتبر الجمال معهما زينة خارجية يظفر بها الاديب اذا هو تلاعب بالعبارة ، فأتى بسجعة وقدم أو أخر، وشبه أو أحسن التعليل ، أو أتى بالغريب وسائر أنواع المجاز كما يقول ارسطو . ثم كان التطور الجمالي

---

(١) في وساطة الجرجاني صفحة ٢١ ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له « ط. صبيح ١٩٤٥ » ويجب ان نضع في تقديرنا أن العلم هنا مقصود به مجموع معارف أو معلومات !

(٢) الموازنة ٣٨٣ « ط. محمود توفيق »

(٣) دلائل الاعجاز ٤١ « ط. المنار سنة ١٣٣١ » .

لا شيء ، فهو دائر في حلقة لا مخرج منها ، والاجادة ليست الا تحسبا أو تحويرا لما يتردد عند الاولين ومن لحق بهم .

وفي القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)يظهر حازم القرطاجني ليدخل في أصرار ـوليس كما فعل قدامةـنظرية أرسطو الى البلاغة العربية. واختلف بذلك عن عبد القاهر الجرجاني والشهاب بن سنان الخفاجي صاحب « سر الفصاحة » والسكاكي صاحب « مفتاح العلوم » وغيرهم، وقرر أن الشعر يجب أن يعتمد على الخيال أو التخييل كما يقول ، في حين تعتمد الخطابة على الاقناع . وكلاهما قد يستند الى كذب،ولكن بالتمويه والاستدراج تتم استمالة المستمع اليه . وفي الشعر تكون المحاكاة تحسينا للطبيعة ، ولهذا يحسن التشبيه الذي يجري بمقدار ، ويرتبط بالتخييل أولا واخيرا . ويكون الحسن فيه اما أحسن ما في معناه ، واما أحسن منه . وكذلك القبح قد يوجد أقبح منه ، او لا يوجد . « فالحسن الذي لا أحسن منه والقبيح الذي لا أقبح منه ولا يوجد مساو لهما في معنييهما ــ لا ينبغي أن تكون الاقوال فيهما صادقة الى ما يطمح به . فاما الحسن والقبيح اللذان يوجد في معناهما ما هو أعظم منهما أو ما يساويهما ، فان الاقاويل الشعرية ترد فيهما صادقة وكاذبة بحسب ما يعتمده الشاعر من اقتصاد في الوصف أو مبالغة» (١).

وخلاصة موقفه الجمالي لم يقربه من قرنائه العرب ، فهو لأول مرة يرى أن « الاعتبار في الشعر انما هو التخييل » ويختلف عنهم من ناحية ثانية هي في تقبله الكذب ، وان يكن لا يجعل الاقاويل الشعرية كلها كاذبة (٢). غير انه يجعل لقضية « الخير » محورا في بحثه ، وذلك حين يدعو الى أن يتفهم الشاعر المواطن التي لا يليق بها الا الصدق وهي « مناصحة ذوي التصافي » (٣).

ومثل هذا التطور نلقاه في اوروبا طوال العصور الوسطى، فالخيال ينشط ولكن حيث يكون الخير محك كل شيء . ذلك ان المجتمع البشري ولا سيما في أوروبا كان يخضع للسيطرة الدينية المطلقة ، وفي ظل هذه السيطرة كان الفكر الجمالي مقيدا بما قيده به العرب تقريبا . بل ربما كان اصطناع العرب الغرابة والاتيان بالعجيب والنادر واصطناع المحسنات البديعية

---

(١) من كتاب منهج البلغاء نشرته المعارف ضمن « الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين» ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠١

(٢) المصدر نفسه ١٠٧

(٣) المصدر نفسه ١١٠ وقديما كنا نسمع الاصمعي يقول:الشعر نكد بابه الشر، فاذا دخل في الخير لان !

قد برز عند الغربيين بروز مشكلة « الشكل والمحتوى » ايضا ، بل ان الصور والمجازات التي توصل اليها العرب ومعهم الفرس بعد ذلك « تكاد تكون في كثير من الاحوال هي عين الصور والمجازات التي أوجدها الادباء الاوروبيون في القرن السابع عشر» (١).

وكما كنا نرى القاعدة العربية التي تقرر أن الجمال « شيء زائد يوشى به الكلام كما يوشى الثوب بالتطريز » نرى ايسيدور يقول في تلك الآونة « الجمال شيء يضيفه المرء الى الابنية بغية التزين والابهة » . ومن هنا ظلت الفلسفة الجمالية ـ على نحو ما خطط لها حكماء اليونان ـ أحد وجوه الحق والخير ، وترتبط بمبدأ اللذة ومبدأ المنفعة « يجب على التمثال أن يذكر الناس دائما بالخالق ومريم واليسوع » .

(٢)

الى هنا ينتهي دور العرب في التأثير في أوروبا عن فلسفة الجمال ، ولم تكن الاستاطيقا قد ظهرت بعد كعلم خاص بالمعرفة التي تكتسب بالادراك الحسي. وكان لا بد أن تظل مع ما يقابل الجمال من قبح في تهويمات اللاهوت والميتافيزيقا ، حتى يقيض لها فلاسفة القرن الثامن عشر وأدباؤه كشوبنهاور وشيلر وجوته ، فيهزونها ، ويقومون بغربلتها ، ويرون أن تخطيطها القائم على الانسجام والتنسيق ودقة الايقاع لم يعد وافيا . بل ترددوا في الابقاء على قيمها الاخلاقية والميتافيزيقية ، ثم كان لمناقشة نظرية القبح كامتدادات لجماليات الفن اثر كبير في الفصل بين الفن والجمال . وبهتك هذا الستار، لم يعد ما يمنع اتجاهات القرن العشرين التقدمية من أن تطل بيسر وسهولة.

على أن الطريق لم يكن ممهدا دائما ، فبين النصف الثاني من القرن الثامن عشر والقرن العشرين ترددت الاستاطيقا بين أن تكون الحدس أي البصيرة كما يقول فريق ، أو أن تكون العلم الذي يتضمن معارف النشاط الفني الخاصة كما يقول فريق ثان ، أو ان تكون كشفا عن الخصائص النوعية للفن الجميل كما يقول فريق ثالث ، أو أن تكون على نحو هذا وذاك او ما يجري مجراه .

وفي تلك الآونة نرى الثورة الفرنسية أو آراء جان جاك روسو بصفة خاصة تعمل عملها في تضمين الاستاطيقا صفة الحساسية sensibilité

(١) دراسات في الادب العربي ١٤

ومنه تعلم الرومانسيون كيف يستهينون بقواعد الكلاسيكية التي تربطهم بالاغريق واللاتين ، ثم تبلورت الحركة الرومانسية في الاستغناء عن الجانب النفعي ما كان الى ذلك من سبيل .

ونستطيع أن نلمح في آثار الرومانسيين الادبية كل ما هو مرتبط بالطبيعة ، وكل ما هو متطرف وحاد وغامض بلا غاية . ونرى مثله في أعمال جريكو وديلاكروا التصويرية ، حيث رسم الاول حطام الميدوزا وهو اسم الوحش الخرافي(١) الذي خلعه على سفينة فرنسية كانت ذاهبة لغزو شمال افريقيا ، ورسم الثاني (الحرية تقود الشعب) بما في المشهد من حدة ودم ، وقد حدد الاثنان جماليات الرومانسية تحديدا قائما على الاحساس المباشر بالانفعال المتحمس .

ثم انتقل الفن الى الواقعية فاستبعدت الجوانب الذاتية منه واحلت محلها التسجيلات الموضوعية ، ثم ربطت نفسها بالوظيفة الاجتماعية للفن . ولكن الامر لم يكن بهذه البساطة تماما ، فقد عقد نقاد الادب ـ ومنهم الاخلاقيون ـ مجادلات حول التعارض بين جمال الشكل وصدق القانون الاخلاقي . وكانوا قد انتهوا الى أن الشكل يقترن به الامتناع فقط وهذه هي القاعدة التي يرتكز اليها أصحاب نظرية الفن للفن ، في حين بقي فريق آخر يدعو الى أن يكون الفن (نافعا) أو (مفيدا). وهكذا اضطرب العصر الفيكتوري بين المذهبين ، وأصبح الدارس يجد نفسه في الدوامة نفسها التي عصفت بالاغريق واللاتين جميعا .

وكان معنى ذلك ان البحث في الادب باصطلاح الشكل التعبيري على ما يقول أصحاب الفن للفن ، واصطلاح الشكل العضوي الذي يستهدف الافادة عن طريق الفكرة الحيوية .. كان معنى ذلك أن البحث في الادب يدفع الى سلسلة من المتناقضات ، ولا يضع أيدينا على حقيقة ما تذهب اليه المدارس الادبية في تصارعها واختلافاتها .

الا أن هنري جيمس القاص الامريكي يرى منذ عهد مبكر ـ يرجع الى ما حول سبعينات القرن التاسع عشر ـ أن خلق النقاد للتضاد بين الواقع والحقيقي أو بين الجميل والنافع لا يعدو أن يكون فهما خطأ للعمل الادبي كله .

لقد قرأ جورج اليوت ، وبلزاك ، وتورجنيف ، وفلوبير ، والفونس

---

(١) Medusa افظع ثلاثة الوحوش الضارية التي تسمى في الاساطير اليونانية الجرجون Gorgones وكان لها يدان من النحاس الاصفر وجسم تنين وشعر رأس حيات تنفث السم وعيونها اذا تطلع اليها احد تحجر .

دوديه وغيرهم . ثم انتهى من قراءته ـ على ما سجل في نقوده المختلفة ـ الى أن الحس بالحياة هو نقطة البداية لخلق الفنان الكبير ، وأن الاعتماد على تذوقه وتعلقه هو الذي يصهر مادة الادب ـ يريد القصة بالذات ـ ويصهر فيها حقيقة الاخلاق دون أن يفطن الى مهارته احد ، ومن ثم لا تضاد بين العمل الادبي الجميل المحكم وبين أن يقصد نفعا !

وفي الشعر كانت البلبلة نفسها، ولكنه في الاجمال فقد بعض سحره ازاء نهضة الرواية في القرن التاسع عشر . وكان انتقال الجانب القصصي منه ـ على ما يظهر في الملاحم ـ الى القصة عاملا آخر في تأخر درجته . وقد خضع فيما يبدو بعد آراء افلاطون وأرسطو لسلطان هوراس الشاعر الذي عاش في القرن الاول قبل الميلاد ، وكان هذا يقول « غاية الشعراء اما الافادة أو الامتناع أو اثارة اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد »(١).

ويكون بذلك قد أثبت للشعر قيما ثلاثا : الاولى تعليمية ، والثانية جمالية ، والثالثة تعليمية جمالية . ولم يكن بعد ذلك أي عجب في أن ينحو الفكر الغربي فيالعصور الوسطى الى التوحيد بين الشعر والدين باعتبار القيمة الثالثة ، ثم يستكشف به الشعراء جماليات النفس عن طريق الامتاع فقط ، ويصل الامر بالرومانسيين الى أن يعتبروه افرازا تلقائيا يستهدف الجمال فقط .

ولكن ثمة شعراء من هؤلاء كشلي يقدمون الفائدة ، ويأتي ييتس ليقرر أن الجمال الشعري الحقيقي هو أن يحدث باسم الانسانية لا باسم وطنه فقط. ثم يختلف الشعراء بعد ذلك بين ان يجعلوا الجمال شيئا خاصا بالشكل، أو جزءا من الموضوع . وقد انتهى النقاد تقريبا الى أن الشعر ـ مهما يكن لونه ـ يصدر عن جبرية تكمن في اللاوعي وعن تنظيم واع يتدرب عليه ، والجمال من ثم معرفة حسية تحدد العلاقة بين الفهم الشعري والمظاهر الحضارية من صناعة ودين وعلم .

وهكذا يلتوي بنا الامر في تقصي استاطيقا الادب ، فلا عجب أن يقول أناتول فرانس بعد هذا أن علم الجمال لا يمكن أن يقف على أساس متين ! كان هذا قرب نهاية القرن التاسع عشر، وكانت الحياة الادبية كلها في الغرب وفي الشرق العربي تقرر ـ رغم كل ما قدمه الجماليون ـ أنه ليس ثمة قواعد في الاستاطيقا يجمع على التسليم بها الاغلب .

---

(١) فن الشعر ٨٨ ترجمة لويس عوض « ط. النهضة المصرية سنة ١٩٤٧ » .

(٣)

وفي القرن العشرين ارتبط الجمال بالمضمون ، وكانت نظرية التحام الشكل بالمحتوى ، التحاما عضويا قد استقر عليها أغلب الادباء . وكان من السهل على أي أديب ابتداء من دوستويفسكي حتى هنري ميلر ، ومن ابسن حتى صمويل بيكيت ، ومن أليوت حتى أودن(١) أن يحطم شكليات العمل الأدبي باعتبار أن هدفه الجمالي هو أن يفكر ويشعر ويؤثر بلا قيود ، ذلك أن قضايا انسان هذا القرن لا يتسع لها الشكل التقليدي للعمل الادبي.

اذن فقد انهار الشكل الجميل وبقي المحتوى ، وعن طريق موقف الاديب يحس الناقد أنه يعبر فقط .. يرسم يوطوبياه .. يحدد معنى أن يعيش كما ينبغي أن يعيش ، وهذه هي الجمالية الجديدة !

نعم قد نجد بول فاليري ــ وهو أحد شيوخ المحدثين ــ يصرح بأنه لا يكاد ينظم أية قصيدة حتى يحس كأنه امام مشكلة هندسية (٢). وقد نجد كازانتزاكس ، وسومرست موم ، والبرتو مورافيا ودرنمات وفروست ، الا أن هؤلاء بقايا الجيل العظيم الذي يعني بالتكنيك ويرفض اهدار الجمال الشكلي في سبيل ابراز المضمون .

وفي الشرق العربي يتقبل الادباء هذه القفزات بحذر في أول الامر ، فنجد الرواد من الادباء يصطنعون الاناقة الشكلية ، بل قد يهدرون قيمة المحتوى في سبيل تحسينات الاسلوب . الا أن الحرب العالمية الثانية لا تكاد تنتهي حتى يتفتحوا على الاتجاهات الحديثة في الرسم والموسيقى والادب ، بل لعل ما أصاب الحياة العربية نفسها من هزات قد أذن للأدب أن ينحرف عن اتجاهاته التقليدية ..

فقد تحرر الفنان العربي من أسر الاقطاع والمستبدين ، ولكنه قوبل بأزمة العصر المتفشية ، وراح يعيش الصراع الذي عصف بأغلب قيمه ومنها قيم الجمال التي لم تعد ترتبط بظواهر الاشكال . وفضلا عن ذلك فقد تعمق أبحاث برجسون فيما يتعلق بالادراك الغريزي ، وتكشفت له نظريات جديدة في الطاقة بعد نسبية أينشتاين ، وشاهد غزو الفضاء ، وأدرك بحدسه أنه يعيش تجارب ذات عمق جديد وايقاع فريد !

---

(١) في سنة ١٩٥٠ أصدر « تكرات » Nones وقد تخلص من الشكلية المحكمة ومن أخطار الاسلوب المنمق .

(٢) من رأي هذا الشاعر أن علم الجمال القديم والتقليدي قائم على أصول جدلية بحتة. راجع كتابه « الخلق الفني وتأملات في الفن » وهو مناقشات مع أقطاب الادب والفن ترجمة بديع الكسم ــ منشورات الرواد بدمشق .

لهذا كله اندفعت عجلة الادب اندفاعة عنيفة ، واذا الشعر يتخلص من شكلية الخليل وتقنينه ، ويستعين بالاساطير كقيمة تعبيرية لها مدلولاتها الجمالية الخاصة ، ويطالب بالموقف الذي ينبع عن فلسفة متمثلة لا مقومات مهوشة .

ومن أبرز شعراء المضمون ــ وهم أصحاب الشعر المرسل الذي يهاجمه بقايا شيوخ العصر ــ بدر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي ورفيق خوري وخليل الخوري ومعين بسيسو وكاظم جواد والبياتي وأدونيس (علي أحمد سعيد) ويوسف الخال .

أما الأمر في القصة فدون ذلك ، وباستثناء نجيب محفوظ في أعماله الخمسة الاخيرة (١) لم يظهر سوى غسان كنفاني وسهيل ادريس . والاخير أحد عشاق الوجودية ويحتذيهم في رصانة ، وقد جاءت روايته « أصابعنا التي تحترق » صورة جديدة تشبه « الماندرن » التي كتبتها سيمون دي بوفوار وقد بينا ذلك .

وفيما عدا هؤلاء الثلاثة تقريبا لا نرى واحدا ككامي يكتب مثل «السقطة» ولا واحدا كهنري ميلر يرفض ان « يمتع » القارىء أو « يفيده » . بل ربما صارحه بأنه لا يريد الا أن يثير اشمئزازه !

ومع ذلك فثمة جمال فيما يكتبون ، والجمال ليس في الشكل وانما هو في المضمون ، وفي أعماقه التي يكشفها بعفوية وسماحة .

واما في المسرحية فيبرز توفيق الحكيم .. ربما عن أصالة ، وربما عن تقليد ، غير أن روح العصر تشفع له في التخلص من صياغة الدراما الموروثة ، فهو يكتب « يا طالع الشجرة » ويكتب « رحلة صيد » و « رحلة قطار » فاذا هي شيء يقترب أحيانا مما يكتبه بيكيت ويونسكو ، واذا بعضها يوشك ان يكون قصة قصيرة لها الاطار الدرامي الغريب .

والجمال بعد ليس في الشكل ، ولكننا نجده في ذهنيات الحكيم ، أو في المسائل الصراعية التي يثيرها . غير اني لست أدري من سواه يكتب الدراما على هذا النحو الجديد ، ولكنها من غير شك لو اخذت بمقاييس الاستاطيقا التقليدية لباءت بالفشل !

---

(١) أولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، السمان والخريف ، الطريق ، الشحاذ .

(٤)

وبعد .. فهل نحن بحاجة الى ان نعيد القول في الاسس الجمالية لأدبنا ؟

لقد فصلنا القول فيها قبل أن تظهر الآداب العالمية وبينا علاقتها بالسيكولوجية الارسطية ، وحددنا النقط التي التقى عندها العرب والغربيون جميعا . كما شرحنا القيم او موازين النقد من خلال المعتقدات الجمالية التي سادت مختلف العصور ، وانتهينا ـ عندما انقطع العرب عن دور القيادة ـ الى ان آراء روسو قد دفعت بعجلة الفنون الى أمام ولكنها لم تستطع أن تبعد الفنانين عن آراء الاغريق واللاتين في الجمال .

على أن تحول الكون من ثباته الى ديناميته الدائبة ، واضطرار انسان القرن العشرين الى أن يعيد النظر في موقفه الفكري على أساس هذا الطارىء وتحول اتجاهات العلم بحيث تجعل الانسان خالقا .. كل اولئك عمل على أن يكيف جمالية العصر بأسلوب يبعد عن اسلوب القدماء ، وكان من ابرز سمات تلك الجمالية تغيير الايقاع وتحطيم الشكل الادبي المألوف .

وقد استطاع الفنان العربي الذي فاته قطار التطور خلال عصور الانحطاط أن يستعيد ـ في القرن العشرين ـ قدرته على الخلق الادبي بنفس طاقات العصر ، وبحيث يجد الناقد سهولة في اخذه باستاطيقيات المضمون ، ومن ثم نرانا مضطرين الى ان نختم الفصل بهذه القالة التي تبدو محزنة : ان استاطيقيتنا اليوم لم يعد لها الا بعض ملامح هزيلة للفهم العربي للأستاطيقا، وأما روحها وأكثر أطرافها فمستورد من الغرب ، وليس هذا يدل على افلاس ما ولكنه يدل على أننا نعيش عصر التلاحم الفكري والفني جميعا !

الفصل الثاني

فكرة الالهام في الشعر

(١)

منذ قديم والمشكلة القائمة بين نقاد الادب تدور حول الكشف عن حقيقة الصلة بين الفن والحياة . يريدون أن يحددوا دور هذا النوع من النتاج في المجال الانساني ، ويقارنوا بين ما يقدمه شاعر مثلا وما يقدمه اقتصادي له أسلوبه في تطبيق مذهبه التعاوني .

ان عرضا سريعا لماهية الفن ، وتحديد درجة المعرفة الكامنة فيه ، وتقييم آثاره المترتبة على تطبيقه ، وبسط ما دار حول أسباب بقائه ، وتعيين مراكز نشاطه وابداعه .. ان كل أولئك يوقعنا في كثير من المبهمات بحيث يستطيع زاعم أن يقول في يسر : الفن سر من أسرار الحياة ! ولكن المنصف يأبى الا أن يقارن بين فكرة وفكرة ،ويوازن بين رأي ورأي ، ويزيل ما قد يقوم بين من يرى الفن وحيا أو معجزة الهام ومن يراه رأيا او عملية ارادة .

لقد انتهى أصحاب النظرية الرومانسية الى أن الفنان نبي عجيب ، يصدر عن قوة خفية ويفرض على المجتمع نتاجا معجزا ، وأيد تلك النظرية في نواح كثيرة برجسون في كتابه « الضحك » فقال : نفس الفنان البكر تجعل للعالم نظرية فردية ساذجة ! واما الواقعيون فقد رفضوا هذه النظرية، واختلفوا في درجات رفضهم ، وانتهى بعضهم الى مقررات جامدة . بينما توسط البعض الآخر حين قال ما قاله كيسلرنج : الفن رباط بين الفكر والاحساس .

وبتحديد دائرة البحث بالشعر نرى ذلك التباين بوضوح ، ونلمح

التعارض الشديد بين ما يذهب اليه افلاطون وما أقدم عليه امبادوقليس.. بين أن يكون الشعر فيضا أو هذيانا وبين ان يكون افكارا محددة وفلسفة موضوعية ، بل نلمحه في معاصرينا بين ما يقرره شاعر كنزار في مقدمة ديوانه « طفولة نهد » وما يدعو اليه ناقد كمحمود العالم ، وعلى وجه ما ينهض الخلاف هائلا بين الآمدي وقدامة في النقد العربي .

وفي مختلف الكتب التي تعرض للنقد تعالج مشكلة الابداع ، واخبار الشعراء تتردد فيها مفاتيح هذه المشكلة ، فنرى من قريب آثار معارك خصبة لا تزال الى هذا الوقت هم من يهتم . وقد استطاع ابن قتيبة الناقد العربي المتقدم ان يحدد جوانب من مقومات العملية الشعرية في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء » فكان عمله اسهاما في معركة فنية رائعة . ولقد هدته تجاربه الى أن قسم الشعر أربعة اضرب، وقسم الشعراء الى متكلف والى مطبوع. وجعل للشاعر المجيد منهجا لا يخرج به عما سنه الاولون . فليس يحق له مثلا أن يقف على منزل عامر لان الاولين وقفوا على المنزل الداثر، ولا يجوز له أن يرحل على حمار لان المتقدمين ركبوا الناقة ، ومن المستهجن ان يقطع الى الممدوح مغاني الورد والآس لان الجاهليين جروا على منابت العرارة والشيح .

هذه النظرية التقريرية تقفنا على حقيقة عملية الخلق في الشعر وتؤكد أن هذا الفن في حقيقته شيء يمكن ان يصاغ على نحو معين . ولكن المثير أن يعدل في تطبيقه عن هذه النتيجة ويقرر أنه وان كانت ثمة دواع تحث البطيء وتدفع المتكلف فلا يزال الشاعر المطبوع هو الاثير عنده ، والمطبوع في اعتباره هو الذي يقول الشعر وكأنه يرتجل . ومن هنا تخلف عنده شاعر كزهير او شاعر كالحطيئة لانهما كانا ينقحان شعرهما ويعملان فيه العقل (١) .

والواقع ان ابن قتيبة وقد كان وليد هذه البلبلة الفنية لخص قضايا مسددة الى صميم نظرية النقد حتى القرن الثالث الهجري ، بينما تفاوت الشعراء في عملية التنقيح والتحكيك على ما يقول قدماؤنا ، وهم في كل وقت لا ينون يستعينون على ما يثير قبل أن يكون التعبير . وقد روى ابن رشيق أن الشاعر « وان كان فحلا حاذقا مبرزا مقدما » فلا بد له من دواعي الاثارة اللازمة » وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول : تمر علي الساعة وقلع الضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر (٢) والمعروف عن ذلك الشاعر أنه كان في حالات الارهاص يركب ناقته ويطوف

(١) راجع صفحة ٢٢ ، ٢٣ من المقدمة ط. الحلبي سنة ١٩٦٤

(٢) العمدة : ١٣٦ « ط. هندية سنة ١٩٢٥ »

بها الاودية منفردا . وقد اعتاد جرير أن يقول شعره ليلا ، وقد يشرب النبيذ، وقد يعلو السطح وحده فيضطجع ويغطي راسه . وقيل لابي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : اشرب حتى اذا كنت اطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الاريحية (١).

ووراء ذلك كله عمليات ارادية تظهر بخاصة في الدور الذي كان يلعبه الفرزدق في أداة شعره ، وسنرى بعد دور اللغة في عملية التقويم ، فكان كمن ينحت في صخر ! كما تظهر في دعوة أبي نواس المرسومة لقهر العرب في ظل الشعوبية المدمرة ، وفي تكييف بشار نفسه الشاعرة اذا خاطب بالشعر خادمته ربابة او حبيبته عبدة أو ممدوحه الخليفة . والامر على أي حال يدل على أن الشاعر لم يكن يستعين بطبعه فحسب ، بل كذلك كان يفكر ويجهد ويكد ويتدرب على أسباب الاجادة . ولا شك أن مجرد النظر في حياة هؤلاء الرجال وفي الامكانيات الفنية التي أتيحت لهم وفي طريق تقديرهم للقصيدة بكم معين من المال (٢)، وفي اعتبارهم الشعر أداة منتجة يقدر عليها صاحب الاستعداد .. الواقع ان ذلك كله يدفعنا لاول وهلة الى أن نعتبر الشاعر رجلا عاديا وليس هذا النبي العجيب الذي يتلقى الوحي من عالم خفي مجهول .

لقد حدثونا عن شياطين الشعر في تراثنا العربي ، وحدثونا عن ربات القصيد في تراث الغرب ، وقالوا ما قالوا ليضفوا على الشعراء هالات من التقدير والتقديس(٣). ولو قد خلصوا من ذلك كله الى حقيقة طبيعة الشعراء والى دورهم في الحياة لأدركوا أنهم في تعبيرهم كانوا يستجيبون لحاجات مادية وأنهم ليسوا هذا الكائن الذي يقول عنه علي محمود طه :

هبط الارض كالشعاع السني   بعصا ساهر وقلب نبي

تلك حقيقة يقررها نتاج شعرائنا على مر العصور حتى أيامنا هذه .. نراها في أعمال أبي العلاء الكبيرة ، وفي معارضات شوقي المختلفة ، وفي سبحات محمود حسن اسماعيل ، وفي شطحات اصحاب الشعر المرسل الذين يستوحون تموزا .

وليس ثم ما يضير ، ما دام الامر لا يخرج بالشاعر الى حد الافتعال. وقد كان شعراء أوروبا الكبار لا يجدون عيبا في أن يصرحوا بحقيقة التكلف

---

(١) السابق ١ : ١٢٠

(٢) راجع على سبيل المثال الاغاني ٣ : ٢٢١ « ط. دار الكتب سنة ١٩٢٩ » .

(٣) مر بنا أن افلاطون كان يرى بعض الشعراء يلهمون ، فهم أبواق الآلهة .

الفني .. كان بول فاليري يقرر في بساطة انه اعتاد ايقاظ حسه الفني في استيعابه المسائل العقلية التي ربما تكون فلسفية بحيث اصبحت محصلاته العقلية تفرض نفسها على نتاجه الادبي ، ولم يغفل هو عن تلك الحقيقة . بل لقد اعترف بها وعرض لها في مشكلة طرحها للبحث على هذا النحو : ما حقيقة دور العقل في الناحية التطبيقية للفن !

وفي اجابته المحددة الواضحة صرح بأن انفعال الفنان يمكن ان يكون نتيجة أسباب ذهنية خالصة. ومن هنا استطاع في كل وقت أن ينفذ بمحصوله الذهني الى مجال الادب .

وأما كيتس فعلى الرغم من انه عاش حياته ملء احساس دفاق فانه لم يخرج بالشعر عن كونه حرفة لها مقومات كل الحرف من تمرس وكد ومهارات وأسباب ، والذين يرون مسودات قصائده وما فيها من تخطيط وشطب وتعديل يحسنون فداحة ذلك الجهد الذي اعتاد أن يبذله في بناء عمله الفني. بل ربما لم يكن يواتيه الانفعال الا بعد اطلاعه على عمل لشيكسبير فيخطط ويهمش ويضع الاقواس وهكذا (١).

وكان شلي يندفع دائما وفي تعمد الى التعبير عن نظرات فكرية لم يكن الشعر يحتملها ، وانما يدعو اليها عقل واع وتصميم يقظ ، وأصبح الشعر عنده تعبيرا عن فكرة فلسفية أو دعوة الى اصلاح ، برغم اعتباره الشعراء كهنة يتلقون الوحي الخفي ، واعترافه هو من ناحية أخرى بانه لا يريد أن يكرس نتاجه الشعري من أجل هدف اجتماعي معين (٢).

وهكذا ...

اتجاهات وآراء تجعل من عملية الخلق الفني حالة خاصة مبهمة وتهب للفنان صفة الاستطاعة فيكون حينا نبيا او كاهنا وحينا آخر صناعا مبدعا ، والامر بعد يثير عدة مشكلات عن قيمة الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية .

(٢)

فلنبدأ من حيث وقف ماتيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨) فقد انتهى هذا الناقد الانجليزي الى أن الفكرة هي أساس كل شيء في الشعر(٣) ، ولذلك

---

(١) اقرأ الاسس النفسية للابداع الفني ص ٤٢ « ط. دار المعارف سنة ١٩٥١ »

(٢) يراجع هنا ما قاله لويس عوض في بروميثيوس طليقا ص ٥٧ وما قالته اليزابيث درو في « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ٢٦، ٢٧ « ط. منيمنة ببيروت سنة ١٩٧١ » .

(٣) The function of Criticism هـذا ويتحدث هوبكنز عن العقل في الشعر وتزاوجه بالنشوة .

يمكن ان نزيل كثيراً من الابهام وسوء التأويل في مجال الانفعال ، بل ربما يمكن أن تضع أيدينا على معالم واضحة في الفلسفة الجمالية، وربما بتحديد هذه الفكرة يستطيع الناقد ان يستعيد عملية البناء الفني بادئا بالخطوة الاولى الغامضة التي يعرفها الشعراء جميعا وهي الاستعداد النفسي للتعبير في صورة انفعال لا ينزع الى اية صورة محددة .

بم نستطيع أن نسمي تلك الظاهرة ؟

أفلاطون يسميها ـ كما رأينا ـ الهاما لانها تعد له ما يحاكي به أي تمنحه الجزئيات التي تكون له « الشيء » المتصور بلا مجهود وبلا تعب ، وذلك هو الايحاء المقدس منبع الشعر البعيد عن حياة البشر .

وشوبنهاور يعدها اثارة مباغتة ، او شيئا كالوحي يفقد النفس قيادها ويطمس كل ما عدا ما يستحضره .

واينشتين يراها بزوغا فجائيا للوعي الباطن ، ليكون التداعي الكامن الذي ينطلق في حدود طاقات الفنان .

والواقعيون يعتبرونها القوة التي تطلق من عقالها عناصر الانفعال في استجابات لحاجات مجتمعة مختلفة .

وقدماؤنا العرب جعلوها شهوة تعين على النظم في ساعة نشاط فكري، وقد نصح ابو تمام تلميذه البحتري بأن يجعل هذه الشهوة ذريعة الى القول لان الشهوة نعم المعين !

تسميات كثيرة تلتقي وتفترق،وتقترب من الحقيقة وتبتعد عنها ، ولكنها لا تصل الى المقصود بيسر ، بل هي في كثير من جوانبها لا تكفي لان تكون الخطوة الموفقة الى النتاج . ولو قد نزلنا بالشاعر عن مكانته التي اعتادالناس أن يرفعوه اليها ، والتي يصر هو على أن يظل فيها ، لو قد فعلنا ذلك لقلنا انها نقطة البدء للكلام ، فاذا راعينا ظروفه من حيث اختلافه عن الناس بقدرته على التعبير الموقع قلنا انها « الحال الشعري » التي تسبق الابداع مباشرة .

لقد ورد ذلك الاصطلاح في كتب كثير من النقاد ، ولكن دون أن يقترن بالنشاط الذهني الذي يحسب حساب التأثيرات الخارجية ، أيا ما كانت هذه التأثيرات . انها مشكلة في التكيف تطرح نفسها على الشاعر باعتباره بشرا يتحدث الى بشر ، ومن هنا لا تقبل فكرة الوحي او الالهام او البزوغ المقدس او اي شيء يمكن أن يجعل النتاج الشعري افرازا تلقائيا أو رشحا طبيعيا لمزاج الشاعر ، بل من هنا أيضا ندرك ادراكا قويا ان الشاعر يجب ان

يخرج بعلمه في صورة متعمدة لا يمكن أن تكون مجرد انعكـــاس فطري او غريزي للانفعال .

وكذا نصل الى هذه الحقيقة التي قد لا تعجب الكثيرين وهي ان خاصة « الفنية » ـ بتلك الاعتبارات المشروطة ـ ليست في الواقع الا مهنة يباشرها الشاعر كما يباشر أية مهنة اخرى ، مهنة يكتب لها التوفيق اذا سبقت بالحالة الشعرية هادفة الانتقال من المجال الروحي الى المجال الزمني في ديناميـــة الابـداع .

على أن ذلك أمر لا نستطيع أن نزجيه ازجاء وثم من يؤلمه اعتبار الفـن مهنة . بل ربما اذا كان مؤمنا براي الفرويديين في ربط الابداع بالحلم برغم ما بين الخلق والرؤيا من فرق ما بين التفتيت والتكثيف .. نقول اذا كـان مؤمنا بذلك فانه سيزدري الحالة الشعرية التي تركز الطاقة في اتجاه معين لانها ستصبح عملية واعية لا تستمد أصولها من اللاشعور الفطري ، ونسـي أو تناسى أن هناك كثيرين يهيئون تلك الحالة بأسباب كثيرة . فكـان واحد كبودلير لا ينتج الا بعد أن يرتمي في أحضان مومس دميمة ، وكان واحد كأبي نواس لا يقول قصيدة الا اذا سكر(١) . وما اكثر من نعرف من الشعراء الذين يتعاطون ألوان المخدرات قبل ان يقدموا على الابداع ؟

وقد يحق لنا ان نتكلم عن تطور عملية اخراج النتاج وبعثه من الانفعالية الى المجال الزمني . ان هذا عسير ، لأن لكل شاعر وسائله وعناصر مغرياته، وتلك تؤثر في الغايات وتكيف الانتاج ، ولكن المهم فيها هو مدى خضـــوع الشاعر للصور اللغوية ودرجة تأثره بالاشكال اللفظية المتواترة .

تلك هي المشكلة ، فان الحال الشعرية وما صاحبها من توقـــد ذهني وايقاعية ملحة تسرع الى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية ، ومحددة بصداها في النفوس ، وكذلك بمضمونها المقرر .

والشاعر الكبير هو الذي يلتفت لتلك المشكلة اشد الالتفات ، ويحرص على الا يجعل لانفعاله هذه القوالب المكرورة..بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به من غير أن يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل . فكم من شعراء فكوا حصار اللغة وتحايلوا على الخروج من نطاق الموروث ، ولم يكن عملهم في الواقع الا تأييدا لنبذ الفكرة القائلة بالافراز التلقائي في الابداع !

وعلى ذلك فان الصورة على هذا النحو استعداد نفسي ، وايقاع لغوي

---

(١) تؤكد الاخبار أن جريرا لم يقل بائيته الشهيرة التي سماها المنصورة والدامغـــة الا بعد أن شرب النبيذ ، وفي القصيدة بيته « فغض الطرف انك من نمير » .

يقتنص العالم قطعة قطعة ، تصوغها الكلمات وتسويها المقاطع ، وقد يعرض عارض أو تثب فكرة طارئة فيزول بيت ويبدل شطر ، ولكن ثمة نغمة تتطلب بيتا ليتم التوافق التوقيعي ، فليكن . وهذه الكلمة ثقيلة فلا بد من غيرها ، والتعبير الذي قصده يوما هو في حاجة اليه هنا فلا ضير من أن يحتال له . وكذا ينمو العمل ، ولا يكاد ينتهي منه الشاعر حتى يعود اليه ــ بدم بارد ــ ليفكر فيه وينقحه ويهذبه ويحذف منه أو يضيف اليه سائلا نفسه في كل وقت : ما مدى التوافق بين تجربته في المجال الروحي وبين صورتها اللغوية في المجال الزمني ؟ فاذا انتهى من الاجابة راح يسأل : الى أي مدى سيقبل الناس نتاجه ؟ ألم يجهد نفسه ليقدم عملا لا يحرقه الاستعمال الاجتماعي ؟ وسيكون تساؤله هذا باعثا آخر لاعادة التنقيح والتحكيك .

(٣)

على هذا الضوء يمكن لنا أن نرى رأيا في شعر الطليعة التي تحمل عبء الفن القولي ، وتغار على نتاجها ان يخدش او ينال منه المغرضون وقد قر في أفئدة شعراء هذه الفئة انهم أبناء الكلمة الموقعة تقودهم بلا ارادة وبلا حافز الا أن يكون حاجة تنبثق من الذي يعيشون فيه ومن الوفاء أن يستجيبوا له، فالعملية لا ارادية وهو بوتقة التجارب تصاغ فيها الاهداف الباتية !

الى أي مدى صادقون ؟

أهم أوفياء الى موقفهم المجتمعي أم اكثر وفاء لالتزامات الفن ؟

وكيف اختلفوا عن القدماء او على الاقل كيف تمايز أصحاب الشعر المرسل منهم عن العموديين ؟

ان شاعرا كنزار قباني أشهر نموذج للشاعر الحديث يمكن أن يعطينا الجواب ، وليكن من يكون ، مطبوعا أو صناعا فالامر ينتهي دائما الى غير ما يرى هو نفسه ازاء الشعر « هذا الشريط الباهر الندي من المعاني والاصباغ والصور ، والدندنة المنغومة » (١) والذي يستقبل دائما عن طريق الادراك الحدسي حتى ليلتقي بكثيرين منهم جاك ماريتان احد اعمدة الفلسفة الحديثة والفن في فرنسا (٢).

---

(١) من كلامه في مقدمة ديوانه « طفولة نهد » ١٤ (ط. القاهرة سنة ١٩٤٨)

(٢) راجع ما كتبه عن الحدس الشعري في كتابه
Creative intution in art and poetry, P. 98-105 New York, 1955.

لقد أصدر عام ١٩٤٤ أول مجموعة شعرية له بعنوان « قالت لي السمراء ». وعلى الرغم من أنها صادفت نجاحا ولفتت اليه الانظار دون أن يربطه أحد برمزيي لبنان ـ ولا سيما سعيد عقل ـ فقد أقبل عليها منقحا ومعدلا في كثير من قصائدها ليظهر بها مرة ثانية عام ١٩٥٧ جميلة آسرة.

ثلاث عشرة سنة مرت ظفر الشاعر خلالها بشهرة لم يظفر بها شاعر حديث ، الا أن هذا الى جانب أخذه بمبدأ الحدس الشعري والاقرار له بأنه « لا يتكلف صناعة الشعر تكلفا » كما يقول منير العجلاني (١) لم يمنعه من أن يحذف ويضيف ، مصطنعا عقله وارادته من غير شك ، ومحتكما الى ذوق شعري اكتسبه من خلال تجاربه المتصلة في الابداع .

فالشعر اذن طبع ومهارة ، ولكنه ليس ملهما يلح علينا ان نقرأ بلا فكر ، ونقف في محراب ابولو موقف المتعبد !

ويظهر ذلك تماما فيما اقدم عليه عندما رأى ـ وهو في قمة شهرته ـ أن ثمة نفرا سبقوه الى القضايا الانسانية والعربية . لقد أبى ان يتخلف عنهم، وتقدم في يقظة تامة الى الميدان مقدما « قصة راشيل » و « خبز وحشيش وقمر » و « من شاعر سوري الى مواطن امريكي» (٢).

وفي هذا ولنسمه شعر الموقف ، لم يكن خالصا الى طبعه ، بل لم يستطع ان يكون في المستوى الفني الارادي الذي ظهر في ديوانه « قالت لي السمراء » بعد تعديله ، وكأنه فقد عنصر الاثارة الحقيقي أو قل كأنه ضيع في ميدان لا يعرف حدوده . انه يحلق عندما يتناول المراة بجمالها وجسدها، ويهوي اذا حاول أن يتطلع الى غيرها . بل لعله في قصيدته « خبز وحشيش وقمر » كان يحتذي صلاح عبد الصبور في قصيدته « الناس في بلادي » وظهر برغم توفيقه الرائع طفيليا .

وأما قصيدته « من شاعر سوري الى مواطن امريكي» فقد جاءت عجيبة البناء متهالكة الوزن ، على الرغم من أنها لا تفتقد خصوبته دائما . ويدل على افتعاله فيها حديثه النثري عن هندي اوكلاهوما ورئيس البيت الابيض وتفرقة اللون وعقلية السمسار واغراءات الدولار ومغامرات الاسطول السادس ومساعي هندرسون ونحو ذلك .

فاذا عدلنا الى ما تخصص فيه لا نحس تماما أن الشعر عنده ضرب من

---

(١) قالت لي السمراء ١٠ او جـ (ط. بيروت سنة ١٩٥٧)

(٢) كان صلاح عبد الصبور قد كتب « الناس في بلادي » وعبد الرحمن الشرقاوي « رسالة الى ترومان » وعلي الحلي قصائد حارة عن فلسطين والجزائر .

الالهام ولا نراه مجرد نفس ملحنة كما يزعم هو ، ولكن نراه صنعة لطيفة كما يقول القدماء ، وآية هذا قصيدته « رسالة حب صغيرة » ويقول فيها :

حبيبي لـــدي شيء كثيــر
أقــوله لـــدي شيء كثير

فنرى ثمة معاناة ظاهرة في ارساء قواعد البيت ، وكان التكرار يكون مستحبا لو اقتضته حاجة خاصة حتى وان كانت هذه الحاجة مجرد هندسة لفظية على ما يظهر في قوله :

من أيــن يــا غاليتي أبتدي
وكــل مــا فيك أمير أمــير

التوكيد اللفظي هنا مستحب شيئا ما ، ولكنه في البيت الاول يدل على افتعال سمج ، ويبلغ هذا الافتعال أقصاه عندما يقول في آخر بيت بالقصيدة:

ماذا تصير الارض لو لم تكن
لو لم تكن عينــاك ماذا تصير

أن هذا البيت لا يمكن ان يكون كهربة نفسية ، ولا يمكن أن يكون افرازا تلقائيا ــ فنفس نزار أجمل منه مرات ــ كذلك لا يمكن أن يظهر فيه أكثر من شيء يشبه المعاظلة التي كرهها القدماء .

* * *

وندع نزار الى الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي فنرى أن تذبذبه بين شتى الاتجاهات القومية والسياسية كان يكشف عن طبيعته ، وعن ارتبــاط عملية الابداع عنده بطلب مادي يكيفها على النحو الذي يريده له غيره .

هو يذكرني بيوسف الخال من حيث البداية المشرقة على دنيا العرب (١) ولكنه ينحرف مثله مرات وان يكن لا يبدو مدمرا حتى كأنه مجرد باحث عــن موقف أو في السبيل الى تكوين ايديولوجية يسارية معتدلة تريد ان تعانق الانسانية والعروبة والماركسية والوجودية معا . وليس يعنينا مدى توفيقه او تعثره ، فان من المؤكد انه استرد اخيرا وجهه العربي ، ولكن الشعر الــذي انشــده وينشده برغم مــا فيه من صدق بطريقة ينم عن أنه ارادة وحرفــة .

---

(١) بدأ رومانسيا على ما يدل عليه ديوانه الاول « ملائكة وشياطين » الذي أصدره سنة ١٩٥٠ ، وعلى الايام تلونت رومانسيته بحاجاته وحاجات العصر والمجتمــع ، وبدا في نهاية الامر واحدا من الذين آلوا على أنفسهم الاصلاح والكفاح .

ولقد تمكن بتهشيمه الجملة العربية واقتباسه من اصحاب الفكر ـ أيا كان لونهم ـ ان يلعب دورا لا بأس به في اثراء قصيدة الشعر المرسل ، يقول في أغنية الى يافا :

وعلى قبابك غيمة تبكي
وخفاش يطير
قالوا وفي عينيك يحتضر النهار
وتجف ـ رغم تعاسة القلب ـ الدموع
قالوا : تمتع من شميم
عرار نجد يا رفيق
فبكيت من عاري
فما بعد العشية من عرار
فالباب أوصده يهوذا ...

الوحدة من « الكامل » وهو بحر ثري الحركات والشاعر لا يرضى عن ذلك ، ومن ثم يتعمد قطعها بين سطر وسطر . وفي السياق يزجي الاعتراض موزعا لتتم عملية التشتيت الذهني فلا ينتبه القارئ الى النغم الهادر. ومن هنا نستطيع أن نعلل لماذا لم يتبع المضاف اليه بالمضاف عندما وقف عند « شميم » ولماذا كرر « قالوا » ليسوق البيت القديم في صورته الجديدة . ويدل ديوانه « النار والكلمات » المفعم بروح السخط على ذلك تماما ، فهو لا يزال يهشم الجملة عن طريق التقديم والتأخير وهو يزجي الاعتراضات ويقسم التفعيلة أو يطولها بالتذييل ـ حتى وان كانت في العروض التقليدي لا تذيل كمستفعلن ـ فضلاً عن الاقتباسات التي تمتد الى الشعر العربي القديم ، ولكن يجب ان نذكر انه اصبح يحرص على ان يكون هناك روي ربما تقتضيه حلاوة الجرس .

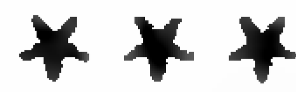
وأما صلاح عبد الصبور فسوف نرى فيما بعد انه في أخذه بالاسلوب الكلاسيكي اولا ثم التزامه وحدة التفعيلة مع تركه التقريرية الجامدة ورغبته في كتم صخب التفعيلات والعزوف عن الصياغة العادية، قد تردد فيما تردد فيه نزار وغيره من أصحاب الشعر المرسل . وكان عمله ـ ولا يزال ـ صورة من المعاناة الرشيدة لبناء القصيدة الجديدة، مستعينا بكل تراث أمته، ومسترشدا بثقافة الجيل وهو يتكيء على أساطير وحكايات وشعارات شعبية .

فاذا تركناه الى الشاعر الذي يعتبر في رايي احد المحدثين على الرغم

من انتمائه كعمودي الى الجيل الماضي. أعني اذا تركناه الى الشاعر سعيد عقل الذي تمتاز أعماله الاخيرة بهندسية يغلب عليها الفكر ، فاننا نجده يزاوج بين العقل والاحساس في سيمفونية رائعة ، ويكون الشعر العظيم الذي يشير ويغيظ معا !

لا أريد أن أحيل الى ديوانه «رندلى» فان « اجمل منك لا » الذي صدر عام ١٩٦٠ أولى ، على الاقل من حيث أنه صدر والقصيدة المرسلة تريد أن تستوي على قدميها أو تريد أن تغير على معانيه كما أغارت من قبل على هندسياته الانيقة .

أما النموذج الذي نستشهده به فلا نموذج ، لان معظم شعره نمط فريد لتناسق ما يقدمه المنطق والعاطفة ، والعقل والقلب .



وقبل أن نتوقف نريد أن نشير الى أحد الكبار الذين أسهموا في بناء قصيدة الشعر العربي الحديث ، وهو محمود حسن اسماعيل ، دون ان نفصل بين أعماله الكثيرة التي تبدأ بديوانه « أغاني الكوخ » وتقف حتى الآن عند ديوانه « قاب قوسين » فكلها في نزعاتها التصويرية التي تختلط فيها معطيات الحواس بالذهنيات تقرر أنها مزاوجة عاقلة بين الارادة والطبع وبين المعايشة الايجابية والتأمل ، وبين النظر الذهني والتجربة العملية ، فاذا جعلنا الفكرة التي تقرر أن الشعر في جوهره الفاظ ومجاز ونسق موسيقي قاعدة للمناقشة رأينا انه خير من يعرف قيمة الكلمة في منزعه التصويري .. يعرفها واعيا مفردة ، ويعرفها مزدوجة ، ويعرفها منعوتة ومكررة ومتداولة وخاصة وحسنية ومجردة ، ومن هنا يمتلىء شعره بالفاظ الرق والقيد والسلاسل والشوي والجلد وهذا يدل على شاعر يبحث عن الحرية . كما تدور فيه ألفاظ الخطو والهز والامتداد والاجتياح والتغير ـ وهذا يدل على شاعر يدعو الى السير الملح ـ ثم تدور ألفاظ الصلاة والصفاء والنور والسر والوجد والمتاب والضراعة والشفاعة لتمثل صوفيته التي قد لا تعرفها حياته العملية .

ويدل مجازه على الارادة ايضا ، ولقد يكون هذا المجاز عنده مرسلا ، وقد يكون تشبيها أو استعارة أو نحوها . غير انه يلحقه أو يطعمه بتقريرات فلسفية أو صوفية ، فتكون الحصيلة ليس عملية تجسيد المجرد ليصبح مرئيا ولا تقريب البعيد ليصبح ملموسا ومألوفا وانما تكون اذابة الملموس والمألوف والمحسوس في تجريدات تقربه من الميتافيزيقيين . انه عندنا أشبه بـ « دون » Donne ووليم بليك ، وييتس الى حد ما ، وان يكن لا يستعين برموز الاحلام والاساطير . ثم هو يشبه اصحاب التصويرية مع الاحتفاظ

بتكنيك الشعر من حيث هو وزن ونسق له حدود يجب ان تحترم مهما ترخص واعتمد الضرورات المسموح بها . غير انه كشاعر تصويري غالبا ما يعمد الى تركيب الصورة بطريقة يصعب فهمها لاول وهلة ، بل قد يضفي على الصورة الواضحة اليسيرة ما يثير امامنا الغموض وهذا راجع الى استعمال لفته في غير ما ألفه البيان العربي التقليدي حتى ليقول في قصيدته « صحراء العجائب » وهي من أروع شعره :

ووجه سراب البيد يخشى ظنونه
فيزور عن رؤياه خوف العواقب
يمر به مر الظنون كأنه
من الذعر صدق مر في وجه كاذب
وتمعن في نجواه عرافة الضحى
فتنكش في خط على الرمل خائب
يعلم أجواز الفلا كيف تصطفى
لظلمائها ود الرياح الحواصب (١)

وقد لا يشكل اعتسافه في الصور خطورة على الشاعر ، لان عواطفه تعمل دائما على أن تسيطر على كل صورة يأتي بها . وتكون النتيجة على اي حال بناء متشعب الجوانب لا يضيع فيه الخط الرئيسي على الرغم من اننا لا نعثر دائما على معادلة مقبولة تخضع لمنطق ارسطو المعروف ، وانما حسبنا أننا بالتداعي العاطفي والمعنوي نمر بتجربته ونتفعل بها .

ويبقى النسق الموسيقي ، وفيه نرى اضخم شاعر عربي استطاع ان يتلاعب بالعروض التقليدي ــ بارادة وذكاء ويقظة ــ ويستعين بنظام الموشحات والمسمطات ونحوهما لعمل دورات شعرية معقدة تبدو لمن لا يحسب حسابها كأنها بلا قاعدة ومن قبيل اصحاب الشعر المرسل .

مثل هذا التلاعب موجود في القصائد التالية « في معبد الشمس » و « الهاربة من المعبد » و « المعبد الحزين » ويظهر عمله فيها ضربا من الحرية في أسار القيود المرسومة. وفي القصيدة الاخيرة بصفة خاصة يستعمل وحده الرجز ، لكنه كأصحاب الشعر المرسل يذيل «مستفعلن» لتصبح«مستفعلان».

---

(١) من الضروري هنا قراءة بقية القصيدة في ديوانه « قاب قوسين » كما يجب الرجوع الى الصفحات التالية فيه ١٢ ، ٥٤، ٩٣، ١١٠ ، ١١٥ لتكتمل صورة ما نريد أن نوضحه .

الفصل الثالث

المؤثرات الأجنبية على شعرنا الحديث

كل الآداب الحية ـ في العالم ـ تتواصل ، وفي تواصلها تفهم ، بمعنى ان تعيش بضميرها ما تأخذ .. الفراشة والعصفور والحرية والثقافة والوردة والعدل . هناك في عمق الاعماق تستقر وتهضم ، ثم تــورق بها أشجــار الكلمات .

وليس من الضروري ان يكون ثمة بكاء ـ كما يبكي البياتي احيانا مدينته التي تموت فيها قيم الانسان ـ فان التجارب المتبادلة تتحاضن بلا استشهاد ولا دموع ، ولقد تتخلص رموزها الحزينة من مأسويتها .. فلا يموت تمــوز على الاطلاق . وتظل عائشة سيدة الحقيقة الحلوة ، وحتى الارض الخــراب تخضر بلا ماء .

ان العالم يحب العالم أن يعيش سعيدا ..

وبتقارض المشكلات تتفتح أبواب الامل .. فيكاد يكون من المحرمــات أن نتشكك في ذلك التواصل، وان كان ما ندعو اليه حلا لمشكلة ثانوية ، أو لعله أن يكون في حملته سطحيا على أساس أنه وارد بلا تخطيط !

والحقيقة ان ابداء الراي في هذا الموضوع مقصورا على شعرنا الحديث يورث القلق والاشفاق معا ، لان معناه ان تكون خبراء في عشرة علوم انسانية، وخمس لغات غير العربية ، وذهنين احدهما يخاطب الاخرين والآخر يخاطب الباحث نفسه . ولعلي من هنا فكرت في النكوص ، ولكن ما سبقنــي اليــه أمثال النويهي وجبرا ورزوق والعالم ومبارك وعيتاني والقط جعلني الــوذ بقول قديم للمتنبي « على قدر اهل العزم تأتي العزائم » فأمضي وعشرات من أقوال الشعراء عن انفسهم تحثني على الاسراع .

لقد قالت نازك الملائكة مثلا أنها قلدت ادجار الان بو وهي تصنع قصيدتها « الجرح الغاضب » ، وأشار صلاح عبد الصبور الى توماس اليوت وهـــو يقدم « مأساة الحلاج » وصرح السياب بأنه اقتبس من اديث سيتويل،وترجم البياتي لناظم حكمت . وتفحص نتاج ايلوار وأراجون ونيرودا وماياكوفسكي. كما ترجم كاظم جواد للوركا ، واهديت لهذا الشاعر الاسباني قصائد لا تحصى اعترافا بفضل اقتدائه .

وهكذا اذن نرانا ـ ونحن نتصفح شعرنا اليوم ـ امام حركة اتصالات بالآداب الاخرى ، وشهادة الشعراء على أنفسهم تؤكدها . ولقد كان من الممكن أن تنطوي المحصلة على كبير غناء . ولا سيما أن شعراء الخمسينات الـذين بدأوا بالغناء لارضهم وقراهم ومشكلات العمل في الارض الصغيرة ـ وتلـك ملامح حضارية متخلفة ـ علقوا مضامين أكبر من طاقاتهم باستثناءات محدودة فدل صنيعهم على ضرب خطير من التمزق ، ووشى بمركب نقص كان ينبغي ان لا يصاب به أغلب الشعراء.

ولكي ابين ما اعنيه أرجو ان اذكر هنا أن شعرنا اليوم يعمل جادا عـلى تطبيق مبدأ التحديث او الحداثة . وهذا المبدأ يتطلب تغييرا شاملا للرؤية الشعرية الكلاسيكية . فاذا كان اراجون واليوت وماياكوفسكي ومن لف لفهم يقدمون لشعرائنا الانواع المختلفة من التطورات الفكرية والفنية ، فان واجب شعرائنا ان يعترفوا بشيئين :

الاول أن حياتهم الاجتماعية في اطارها القومي تختلف كل الاختلاف عن الحياة التي يحياها من ذكرنا من شعراء اوروبا وامريكا .

والثاني ان الشعر كموقف من الحضارة ينبغي أن يختلف عطاؤنا هنا عن عطائه في البلاد غير العربية .. اعني ان المفهـوم الحضـــاري الاوروبي أو الامريكي يشكل رؤية الشاعر الانجليزي أو الاسباني بطريقة تختلف عن نظرة العربي الى الكون والانسان والمجتمع ، وهذا الاختلاف يفضي الى اختـلاف في كل شيء .. في الانفعال ، وفي اتخاذ الموقف ـ وهو احتجاج من غيـر شك ـ وفي الافضاء ، بل حتى في تشكيل الرموز واستغـــلال الاساطيـر والتاريخ .

هناك حضارة تشيخ بعد عمر قصير من الشباب ، وهنا حضارة لـــم تجاوز بعد طور اليفاعة . ومن المؤكد ان مشكلات الحضارة الشائخة ليسـت هي مشكلات الحضارة النامية ، وان اجتمعنا على شيء أو على أشياء عامة . واننا لنتذكر اليوم سارتر وهو يزور مصر ، فلما هبط اسرائيل حكم عـلى العرب الحكم الذي لم ينصفهم . وهو لم يخطىء ، لانه لم يفهمنا ، وكان اكثر

تعاطفا مع اسرائيل لانه فهمها .. فهم حضارتها باعتبارها بعض حضارته !

ومع ذلك هل يمكن أن نعيش الملل . ونجرب الانتحار ، ونمارس اللذة ، ونتشدق بالليبرالية .وندع فدائيينا في فم الذئاب ، وننسى سيناء والجولان وكل شيء عن القدس ونابلس ودير ياسين .

قد نخاف ، وهم يخافون ..
وقد نحب ، وهم يحبــون ..

ولكن من المؤكد أن خوفهم وحبهم يمضيان جنبا الى جنب مع رؤيتهـم الحضارية ومع سلوكهم الاجتماعي ومع موسيقاهم وفنونهم التشكيليــة ، ومن ثم يمكن أن يفيد سارتر من اراجون ومايكوفسكي بلا حد ، ويمكـن أن يجد ستيفن سبندر ــ وقد كان صاحب رؤية ماركسية ــ من بابلو نيـرودا بعض حاجته . لا في المضمون الكوني والحس الدرامي فحسب وانما ايضـا في الصور وربما في الاوزان ايضا .

غير انني أزعم أن شعراء اوروبا وامريكا لم يميلوا قط الى الاقتبـاس المباشر .. أعني لم يصبحوا صورا طبق الاصل لبعضهم ، وانما ظلوا برغم التوحد الحضاري وبرغم تقارب الثقافات ــ مع وجود ثنائية أيديولوجية ــ أقول ظلوا يرفضون النقل السطحي ، ومن ثم صار كل واحد منهم امتدادا اكثـر ازدهارا من الاصول التي تفرع عليها .

اننا قد نجد شاعرا مثل ايفتوشنكو يمضي عنفوانه في عنفوان الالزام الماركسي ، ولكنه يتحول بانسانية رفيعة كي يخاطب البورجوازيين والاقطاعيين بأجمل نغم غربي ، ولا يلقى وراءه ما تعلمه من قيم اجتماعية أغنت امكاناتـه الابداعية بكل تأكيد .

ومثل ذلك يقال عن أراجون .. يبدأ سيرياليا ، وعندما يرى نفســه قطبا من أقطاب الفكر الماركسي يرفض التحدث ، وأن يظل على ولعه بالغنـاء الحزين والقيم الشكلية الاخاذة .

والاثنان .. ايفتوشنكو واراجون نتاج قرن ، ويعيشان في قارة واحدة، وكان بين بلديهما ــ قبل ثورة اكتوبر العظيمة ــ علاقات ثقافية لا تحصى ، ومع ذلك كل منهما يعيش تجاربه ، ليس الى درجة التقوقع المفضـي الـى الانسحاب ، ولكن بالقدر الذي يجعل تعبيره عن المعاناة يسير في خط مواز وقريب ، ولم يحدث قط ان هذا الخط ابتعد عن الخط الآخر، كذلك لـم يحدث أن الخطين تقاطعا .

فهل فطن شعراؤنا ــ وبخاصة جيل ما بعد الستينات ــ الى ذلك ؟

أتراهم أدركوا — واعين أو غير واعين — انهم يضربون في أرض غير الارض ، وأن رؤيتهم ينبغي ان تكون معاناة لواقعهم لا واقع غيرهم في أوروبا؟

أنا أعترف بان بعضهم سافر ، وأغلبهم قرأ وتعمق مشكلات القرن العشرين على الصعيد العالمي . ولكني أعترف ايضا انهم أبناء ماضيهم وترابهم وتراثهم ، فضلا عن أنهم أبناء عصرهم . وليس من شك في ان الاختلاف بين رؤية الماضي ورؤية الحاضر — وفيها ما فيها من العطاء الاجنبي — أكبر من ان يهمل عند التقويم من حيث انه اختلاف حضاري أساسا ، ولكن الاحساس بضرورة الالتقاء بالوجدان الجماهيري — وهو لا شك في حالة توفز وثورة — أول شرائط الصدق في التقويم .

الحضارة الاوروبية تنعكس على شعر ايفتوشنكو بنفس المقدار الذي تنعكس به على ايلوار ، وهذه الحضارة نفسها تنعكس على الاثنين بمقدار ما انعكست على وليم باتلرييتس وازرا باوند ووالت ويتمان وتوماس اليوت . وغاية ما هنالك ان ثمة وجهات نظر تفرق هذا عن ذاك ، ويظل للمناخ الواحد أثره في التوحيد ، ويبلغ هذا التوحيد مداه اذا عرفنا أن الجميع يغترفون من منابع ثقافية واحدة هي الهلينية .

وأما الشاعر العربي الحديث فلا يربطه بالشعراء الاجانب الا الجانب الانساني العام ، والبعد ما وسعه عن السلبيات والرجعيات . مع القدرة على الاندماج في الجماهير .. واحسب ان ارتباطه في هذه الحال يكون اقوى اذا تم مع تراثه ، وعملية مخاصرة الجماهير لهذا التراث — وتتم عادة في المعاناة نفسها — تجعله ينفتح بسهولة على البعد الانساني المطلوب . واذن ينبغي باديء ذي بدء أن يعترف ببعد الشقة بينه وبين الغربيين ، واكبر الظن أنه لو فكر في التقدم التكنولوجي الذي بلغ بحضارة اوروبا الاوج سريعا ، وقاس به ما يعاني في سبيل تحقيق أسباب كفافه — وذلك في الوقت الذي يستورد فيه محصلاته الفنية والادبية — لو فعل ذلك لادرك على التو أنه يعيش فصاما يمزقه ويوشك ان يفضي به الى الجنون .

* * *

على انني لا أريد ان أثبط الهمم فأطالب باغلاق النوافذ والابواب — وفي هذه الحال لا بد ان اتهم بالغباء — وانما اريد أن تقف المؤثرات عند الحد الذي لا يسمح فيه بمجاوزة المعقول ، اعني الحد الذي نحتفظ فيه بمقوماتنا وشخصيتنا وولائنا لماضينا ولموروثاتنا القومية .

ولقد تبدو هذه المقالة سهلة ، والا فان المتتبع للدراسات المقارنة يرى انها تتضمن مجموعة المشكلات الاساسية التي توجه شعراء العصر ، وبالتالي

تفرض ان يكون هناك عرض تاريخي منذ وجد شيء اسمه التأثير الواقع على أجيال الشعر العربي الحديث من الغرب .

ولكم نحتاج الى المؤرخ الفنان الذي يقدم قصائد العصر منذ أنشئت الرابطة القلمية وجماعة أبولو ومدرسة الديوان .. لكم نريد جهده في تحليل قصائد شوقي ومطران وجبران والزهاوي وميخائيل نعيمة والمعلوف والاخطل الصغير وعمر ابو ريشة ! نريد أن يشرح « أقاعي الفردوس » و « الجداول » و « الشاعر المحتضر » مثلما يشرح « المومس العمياء » و « وبيادر الجوع » و«أغاني مهيار الدمشقي» فنتعرف البداية وارهاصات الوافد علينا من بليك وييتس وباوند واليوت ، ثم نتعرف طبيعة بناء العصر الشعري ونزن الحس المأساوي الذي كبل به شعراؤنا انفسهم وهم يجترون رموز الاساطير اليونانية والهندية .

لقد كانت البداية عند هذه المدارس التي ذكرناها .. في المهجر حيث يصل التعبير الى المستوى التجريدي دون ان يفكر أغلب الشعراء في تصوير ما تراه العين وتضع الاحاسيس بمقاييس الفن السائدة ، وفي أبولو حيث النغم الرومانسي الذي ينضر مجالات الرؤيا . وفي الديوان حيث يبلغ التذرع اقصاه بكوليردج ووردزوورث وبايرون وشيلي .. في هذه البيئات الشعرية كان البدء ، وكان ان مادت معاقل الكلاسيكية وتعرض التراث لاكثر من هزة.

ودعمت الحركة الجديدة دراسات العقاد والمازني ونعيمة ورمزي عن الشعر ، مستعين بكتابات رومانسيي أوروبا وواقعييهم . وكان من الممكن ان يسفر هذا كله عن نتائج باهرة ، بل أجدت حركة الاتصال فعلا ، ولاسيما في خلق نماذج شعرية لم يعرفها العرب الا في حدود . الا ان المحصلة كانت كلها دون المرتجى . ونستشهد هنا ــ كبداية لرصد عمليات التأثير والتأثر ــ بشعر واحد من رواد الحركة الجديدة .

انه مطران .. وقد ساعدته ثقافته المعقدة على الاتصال بآداب الانجليز والفرنسيين ، وقام هو بترجمة ثمانية أعمال درامية لشيكسبير نشر منها أربعة ، وعكف على نتاج كورني وراسين وموسيه ولامارتين وفيكتور هيجو...

وتكشف الدراسات المقارنة عن أنه كان يستعير كثيرا من شكسبير الذي قدر أنه « الشاعر الذي افتتن فيكتور هيجو بغرابة شعره » ، ولقد قيل انه استقطع شيكسبير جل صوره ومنها على سبيل المثال The wood began to move فقالوا دون ان يحسبوا حساب صورة الاشجار التي تحركت في حكاية زرقاء اليمامة المشهورة انه اعتمد عليه في قوله :

كانوا وقد ركبوا للحرب أبهج ما   ترى العيون غياضا فوق افراس

على أن اتصالاته الفرنسية كانت أوسع .. فقد ترجم السيد Le Cid لكورني ، كما ترجم له سينا Cinna ولراسين ترجم برنيس Berenice ولم ينشر الترجمة ، ولفيكتور هيجو ترجم هرناني Hernani . ومن الطبيعي أن تسفر هذه الترجمات عن عمليات تأثر مؤكدة، سواء كان هذا التأثر في الاساليب أو في الطابع أو في طريقة التناول . ويصبح الامر - في هذه الحال - مباحا ومقبولا ، وبخاصة اذا كان التأثر عكسيا . ولكن الذي حدث ان مطران اكتفى بأن قلد أو اقتبس ، ومن يقرأ هرناني - على سبيل المثال - ويقيس بها بعض شعره يلاحظ ذلك .

كما يلاحظ في اتصالاته بألفريد دي موسيه ، حيث نراه يقتبس من ديوانه الاول Premiere poisies ويغرف من « اعترافات فتى العصر » ويتمنى مثل الشاعر الفرنسي ان يفر من وطأة الاسى الى الموت فيقول :

ليت الرزيئة فيك أودت بي
فنجوت من الهم ومن كربي
وفزعت من نفسي الى ربي

وكما يقول موسيه « أي قبر هو القلب » يقول مطران :

روح تضيء على ضريح   في صميم القلب قام

وأكثر من هذا انه قرأ للامارتين رحلته الشرقية Voiyage en orient ولما كان قد وصف لبنان فان مطران نظم مطولته « قلعة بعلبك » التي وردت في ديوانه (١:٩٧) يحتذي الاوصاف التي أبدعها لامارتين ، ويذكرني ذلك بوصف فني Vigny لموت الذئب في قصيدته Mort du loup فقد اعتمده تاركا القصائد العربية التي صدر عنها أمثال المتنبي في المجال نفسه . وخرج بأرجوزته الهزيلة :

وذاك ان ذيبا   مستضخما مهيبا
وخلفه هضاب   شوامخ صعاب

وذلك عندما هاجم احد الذئاب بعض قرى الشام ، وتصدى له جريء شجاع تمكن من أن يضربه ...

ثم سجا ثم التوى   وسار شوطا وهوى

معذرة .. فقد تعمدت أن اطيل لأبين أسلوب التأثر هنا ، وهو في رأيي أسلوب سطحي وساذج ، ولا يمكن أن يكون فعالا في عمليات الاثراء والتشكيل والبناء ، ومن ثم لم يكتب له النجاح الكامل .

ولعلنا اذا تركناه الى المازني، فلن نظفر بأحسن مما ظفرنا به عند مطران. وقد أعرب عبد الرحمن شكري عن استيائه لصنيعهما ، لانهما ـ في رأيه ـ كانا ينهبان الشعراء الانجليز ، ولاسيما شعراء البحيرة . وفي بعض مقدمات دواوينه قال بالحرف الواحد : « وقد لفتني أديب الى قصيدة المازني التي عنوانها (الشاعر المحتضر) اليائية التي نشرت في عكاظ ، واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة ادوني للشاعر شيلي الانجليزي . كما لفتني أديب آخر الى قصيدة المازني التي عنوانها (قبر الشاعر) وهي منقولة عن هيني الشاعر الالماني . ولفتني آخر الى قصيدة المازني (فتى في سباق الموت) وهي للشاعر هود الانجليزي . ولفتني ايضا أديب الى قصيدة المازني التي عنوانها (الوردة الرسول) وهي للشاعر ويلز الانجليزي . واشياء أخرى ليس هذا مكان اظهارها » .

ولم يكن هناك بطبيعة الحال من يلفته سوى نفسه هو ، لانه كان ـ دون غيره ـ قارئا للاداب الاوروبية من طراز فريد !

والعقاد بدوره تعرض لعملية كشف قام بها رمزي مفتاح ، وذلك تسمية حدد هذا في كتابه « رسائل النقد » طريقة جبار الادب ـ وتلك تسمية للعقاد ـ في الانتفاع بأدب الغربيين فقال « وضع فكتور هيجو كتابا عن شيكسبير سطا عليه العقاد بجملته ، فأخذ منه اكثر قصيدته ، وخانه حذره فأشار الى هذا الكتاب في مقدمة ديوانه » . واضاف رمزي مفتاح انه لم يشر الى أن كتاب هيجو مترجم الى الانجليزية ، ثم ذكر ان معنى قصيدة العقاد موجود في مقال امرسون عن شكسبير Representative men ولم يغير العقاد من المعنى الا لضرورة الشعر والقافية .

ومثل هذا كثير من العبث ان نطيل الوقوف عنده ، وهو يدخل فيما يسمى بالعبودية الادبية . ولقد يخفف المقارنون عن الشعراء من ثقل تلك العبودية ، فيزعمون انها ضرب من التأثرات البسيطة . ذاكرين أن من قبيلها محاكاة الاوروبيين للاداب اليونانية والرومانية القديمة ، كما ان من قبيلها محاكاة الآداب العربية بعد ترجمتها الى العبرية تارة واللاتينية تارة اخرى .

* * *

هذه التأثيرات البسيطة تقابلها تأثرات اخرى معقدة يمكن ادراج ما يصنعه بعض شعرائنا اليوم تحتها ، ولا سيما اذا قام عنصر الثنائية في اطار علاقة تاريخية محددة ، حتى ولو كان أساس هذه العلاقة كتابا مترجما او ناديا أدبيا ذا اتجاه ادبي يتبناه الشاعر المتأثر .

وانا لا املك الآن أن ازعم ان هؤلاء الشعراء ومنهم ادونيس والبياتي وعبد

الصبور ويوسف الخال وخليل حاوي ونازك الملائكة وبلند الحيدري وكاظم جواد واحمد حجازي ـ فهموا قضية الحديث في شعرنا ـ وعرضوا لها بالوصف والتحديد . ولعلهم ادركوا قيمة مستوانا الحضاري من حيث الكيف والكم ، وتخوفوا شيئا من استيراد اساليب الفن المحدثة ، كما تمهلوا امام اتجاهات الفكر الجامحة اذا وقفوا عندها وقوف الآخذ بلا تمييز ، او وقوف من ينسى ان له موقفا سياسيا او اجتماعيا معينا .

والمدهش أن صنيعهم قدم له بتحذيرات جاءت من قبل اعمال نظرية وتطبيقية جديدة ، فكأنما شاء لهم القدر الا يقعوا في تجارب ابولو والرابطة والديوان . ومن بواكير هذه التحذيرات ديوان « بلوتلاند » للويس عوض الذي يعتبر في رأيي ـ برغم غثاثة اغلبه ـ دعوة الى فهم حقيقة المعركة التي يخوضها الانسان العربي في مجال الحضارة والتاريخ ، كما يعتبر تجربة عملية للتحرر من النظام الخليلي في العروض ، وان كنت ارفض كل ما جاء فيه عن التراث ولغته .

ولحسن الحظ أيضا وجد نقاد كبار تبنوا قضيتهم ، واذكر من هؤلاء النويهي والعالم والقط والعيتاني ، كذلك وجدت المجلات التي تفهمت حقيقة الدور الحضاري للقصيدة الجديدة ، واحتضنت قصيدة النثر حتى لقد بدا ان التعبير الشعري الحديث وجد الارض التي يزدهر فيها ، ومن ثم كانت تجارب كل من السياب ونازك وعبد الصبور وحاوي تمضي في ثقة الى حيث تصبح التفعيلة الواحدة والاقصوصة والاسطورة والانسياب او الترسل أهم دعائم الشعر العربي الذي يغترف من كنوز الشعر العالمي .

ومع ذلك فقد تفاوت عمل هؤلاء الشعراء ، أو فلنقل ان أعمالهم توزعت بين الامتثال الكامل للنص الاجنبي ـ فثمة عبودية ظاهرة ـ وبين التأثرات المعقدة التي أشرنا اليها .

ولا استطيع ان أصنف الشعراء داخل هذين الضربين من التأثر لان لكل شاعر منهما خطا ، وان كنت أزعم أن بعض الشعراء وقف ـ للاسف الشديد ـ عند حد الاقتباس ، فلم يتعد التأثير فيه دور المترجمات الانكليزية والفرنسية في شعر مطران !.

ولعل السياب من الشعراء القلائل الذين جمعوا بين الضربين . فهو يستمد ليلي V. lyly في قصيدته كيوبيد Cubid and campaspe ليقول الى المنتظرة في « أهواء » :

وبالحب والغادة المستبد صباها به يلعبان الورق

وكيف استكـان الاله الصغـير فألقى سهام الهـوى والخنـق
رهـــان رمى فيـه غمازتيـــه وورد الخـدود ونور الحـدق
لــك الله كيف اقتحمت القرون ولم يخب في وجنتيـك الالـق

وفي ديوان أساطير يكيل بالاقداح ساعاته داخل قصيدته « مـــلاك » آخذا الفكرة كلها من قول اليوت

I Love measwed out my life with coffee spoons

وعندما ينشد :

والآن تقرع في المدينـ ـة ساعة البرج الوحيد

يكون قد عثر على قول موسيه « دعي ساعة البرج في القصر تعد الليالي المملة » ، واذ ينشد :

أبوك رائـد المحيط نـام في القرار
من مقلتيـه لؤلؤ يبيعـه التجـــار
وحظـــك الدمـوع والمحـار

يكون أمامه قول شكسبير على ما ورد في العاصفة :

أبـــوك ينـام في أعماق البحر
وقـد أصبحـت لؤلؤتـــين عيناه
واسمـــع هـــذا الناقوس ينعيـه

وكثيرا ما كان يشير في حواشي ديوانه الى انه يقلد نموذجا للسيـدة اديث سيتويل ، بل اعتاد ان يبين الاصل بنفسه ويشرح كيف صوره . بينما يضل الطريق الى ما وراء بعض الرموز ، فينقلها في كلمة او كلمتين ، وتبدو من ثم أوهى من أن تتسق في البناء الفني للقصيدة . بل ربما نضحت بعجزه أو افتعاله ، وربما وشت بجفاف روحه واضطراب وجدانه بخاصة عندمـا يقسرها على ان تلقي الاضواء على ازماته النفسية المتشابكة .

ونحن لا ندري هلّ ذلك من تعارض تأثيرات سيتويل وبو واودن وكيتس، او لقصور محصلاته في اللغة الانجليزية . ولقد تتفاقم المشكلة عنده اذا عمد الى تكديس الرموز الاسطورية الغربية في شعره ــ دون ان يمهد لها أو يهيىء

المجال المناسب ـ فتستحيل القصيدة بين يديه الى مجموعة من المقـــابلات التي تحتاج الى ذهن رياضي كي يرتبها ويردها الى صورها الاصلية حـــتى تفهـــم .

على ان ذلك يقابله التأثر السليم الذي يخلق منـه الشاعر الحـــق ، وانشودة المطر وام البروم ومرثية الآلهة وجيكورياته ـ برغم اضطراب رموزه بين سيزيف وبرومثيوس ـ آية ذلك ، والنموذج التالي قد لا يدل على لوركا الا اذا تأملناه بعض الوقت :

نافـــورة من ظـــلال من أزاهـــير
ومن عصـــافـــير
جيكور .. جيكور يا حقلا من النور
يـــا جدولا من فراشـــات نطاردهـــا
في الليـــل .. في عالم الاحلام والقمر
ينشرن أجنحـــة أنـــدى من المطـــر
في أول الصيـــف يـــا باب الاساطير !

واما البياتي فقد مر بذكاء من مرحلة المحاكاة الى مرحلة التوليد ، فـــاذا شعره الساخر الموجع والساخط نموذج للتمثيل الواعي لكل ثقافات العصر. وسواء غرب في شعره أو شرق ـ وهو أحسن كتابة للشعر في الغربة ـ فانه يحتفظ بنكهة بياتية تضعه اليوم على ما أظن بين أكبر شعراء العربية . ويكفيه انه جعل من المجازات التقليدية انواعا من الصور عرف بها الايماجيون،وتلاشت في قصائده المؤثرات بحيث ابعدت عنه أشباح اليوت وباوند وايلوار، واستبدل بالاساطير اليونانية ، رموزا فارسية وبابلية ، مبتعدا ـ جهده ـ عن شحـن شعره بالاسماء والمواقف المعقدة التي ثقل بها شعر السياب .

ولقد يتحرك بنغمات رمزية او سيريالية الى أسى صوفي غامض فيشابه من هنا أدونيس وهو يبحث عن النور والحقيقة الا انه حتى في أعقد المواقف يبين عن موقف احتجاجي مؤكد.

ان البياتي ـ وقد عرف طريقه منذ نشر « كلمات لا تموت » واهتـــدى الى عائشة وسافر مع الغزالة ، وفي مخيلته ، رؤى حالمة لقرية لوركاويـــة الصور ـ يستبدل بالعطاء الاجنبي تراثا اسلاميا تلفعه غيبيات ســـاحرة . وكأدونيس ايضا ينظر الى أعمال عمالقة الشعر في أوروبا وامريكا ، ويروح يعتصر الرموز الشرقية على عبق البخور وكراهية الخليفة متجاوزا حد الوقوف

على القضايا الصغيرة . وكحجازي وخليل الخوري وسعدي يوسف والسياب يبدأ بالبكاء على الطفولة التي تطحنها الحرب ، ولعله تطلع الى واحد كأراجون أو نيرودا أو ماياكوفسكي ، ثم خلص الى نفسه ليعانق الانسانية حيث تبهت عنده ألوان لوركا ويتخلى عن ايماجية اليوت ، فيتوغل بحرية في العالم بعد أن تفنن في توغله داخل نفسه .

وأما ما يهتم به من غرابة في الصور الى افراط في التداعي وافراط في التشويه ــ محققا سخريته ــ حتى لتتبعثر عنده الصور ولا سيما في ديوانه الاخير ، فمرجعه في رأيي الى أنه يشعر في بعض الاحيان بضعف عام أمام من يقرأ لهم ، وقد لحظ ذلك جليل كمال الدين فقال « البياتي معجب بماياكوفسكي الى حد الاهتداء والاقتداء ، فهو ثائر ثورة ماياكوفسكية على النقاد اللؤماء ، وهو مثله يشرب الخمر او ينفض تراب سجائره في جماجم الاعداء » .

ان خلاصة ما يمكن أن أقوله أن البياتي من أحسن الشعراء الذين أحسنوا الانتفاع بثقافة الغرب وفنه .

* * *

ثم ماذا بعد ذلك ؟

لا شيء الا مثال أخير أستشهد به على عملية التأثير الواعي الذي يحفظ لنا شخصيتنا ويشجب التقليد غير الواعي لمنجزات اوروبا وامريكا ، فهل أختار نازك الملائكة أو خليل الخوري أو صلاح عبد الصبور أو خليل حاوي ؟ وهل اختياري لواحد من هؤلاء يعني الحكم الاخير في قضية التأثير والتأثر ؟ وماذا عن دحبور وفواز عيد وخالد أبو خالد وممدوح عدوان وبدر توفيق ؟

ان الجميع بعد أن تفتحت عيونهم على ثقافة الغرب وفلسفته تحولوا اليه يعبون منه عبا . فمنهم من وجد نفسه كالبياتي وأصبح نمطا لا يكاد أحد يعرف مواطن التقائه مع الغربيين ــ وأكثر ما يظهر ذلك في شعراء الخمسينيات ــ ومنهم من تحول الى تراثه بعد ان عرف طريقة الصياغة الناجحة وجعل لنفسه مذاقا او معاناة ترفض لشعره السقوط ، وأخص بالذكر هنا خالد أبو خالد صاحب « اجتياز الليالي الالف يبدأ بخطوة واحدة» و « أغنية حب عربية » .

على أن جيل خالد لم يقرأ بعد ، وحتى تتم قراءته أقف عند واحد من الذين سبقوه . دون ان اسقط من اعتباري ان الجميع بدأ بداية الاقتداء والاهتداء ، كما يقول جليل كمال الدين . ولقد تحدث النقاد عن اعجاب نازك بادجار الان بو ، واشاروا الى اقتدائها بكيتس ولاسيما في قصيدتها « لحن

النسيان » التي نشرتها في ديوانها « قرارة الموجة » ووقفوا طويلا عند تأثرها باليوت باعتباره نهاية مرحلة عندها . أو طالعته بعد ان اكتسبت خبرة واشتد عودها . ومن ثم تأثرته بذكاء حتى لكأنها لا تصدر الا عن تصوراتها الداخلية، ولا يتبين أحد الا بعد طول مماطلة انها تتعقبه ، والا فمن يصدق أنها كانت تنظر اليه في « الارض الخراب » وهي تقول :

نحن الذين لهم عروق من قصب
بيضاء أو خضراء... نحن بلا شعور !

ومن الطريف ان صلاح عبد الصبور بدأ به ، فجاءت بدايته مبعثرة ، ويقول ليثير الضحك في المعنى نفسه :

انني خاو ومملوء بقش وغبار

ثم يعجب بأغنية حب لالفريد بروفرون فيسلبها بعض الصور اذكر منها الموقف الذي ورد فيه اسم هاملت ، فيقول :

جارتي لست أميرا
لا ولست المضحك المراح في قلب الامير

واكثر من ذلك سذاجة لعبة الشطرنج عنده وشربه الشاي في الطريق ، غير أنه يعدو حتى يسبق نازك ، أو تتوقف نازك فيجاوزها باقتدار . ويقف شامخا بمأساة الحلاج وقد استعان في الابتعاد بها عن اليوت بشيئين لعل احدا لم يلتفت اليهما حتى الآن : الاول حكاية سالومي المعروفة ، والثاني مشهد النبي يوسف في سجن فرعون .

وفي رايي مع كل ذلك أن أجمل ما انتفع به في حياته واعانه على ابداع عمل درامي ناجح هو فقرة قرأها في الصفحة السابعة والتسعين من ترجمة عربية لكتاب سارتر « الكلمات » : وهذه الفقرة تبدأ هكذا « ولما كنت مسافرا متسللا فقد نمت على المقعد ، وهزني المفتش وهو يقول : تذكرتك ! وكان لا بد ان اعترف بانني لا احمل تذكرة ، ولا نقودا لادفع حالا ثمن الرحلة ، وبدات اترافع على اساس الاعتراف بالجريمة ... »

و ... اظن اني وصلت الى « مسافر ليل » والى انه كعمل درامي ابعد من أن يظن أحد انه يقوم على قراءة لبعض اعمال سارتر !

ومثل صلاح في تمثل آثار الغربيين لتلائم موقفنا الحضاري خليل حاوي صاحب « نهر الرماد » التي أشاد بها أسعد رزوق و « بيادر الجوع » التي هاجمها جبرا ابراهيم جبرا او هاجم بياناتها وتعليق الشاعر عليها .

ان خليل حاوي – على أي حال – نموذج ناجح في التعامل مع كـل المؤثرات الاجنبية ، وهو يدخل عالمه الشعري المضبب بعد هتافات خطابيـة لرموز غريبة وجد لها المثيل في تراث قومه .

أنت يا تموز يا شمس الحصيد
نجنا ...
نج عروق الأرض من عقـم مبيـد

ولقد تجنح به لغته المتينة الى شيء من النثرية ، وهنا تتعرى الصورة وتفقد كل اشراط الفن

ربما عـادت الى عنصرها الاشيـاء
وانحلت ضبـاب

ويعن له أن يشرح ، فيقول :

والـه بعضه بعـل خصيب
بعضه جبـار فحم ونار ...

غير أنه محصلة لبقة من شيلي وكيتس وييتس واليوت . كما انه وجه شاعري لسارتر وفوكنر وكافكا ونيتشه ، ويستطيع في كل الاحوال ان يمثل حضارة الانسان العربي الممزق ، ويهرب مثله وراء الرموز والتغميضـات ، متصنعا عمليات البحث عن الحقيقة وسبل الخلاص .

وكسائر الشعراء الانسانيين يثور على الزيف – وبخاصـة اذا اقترن بالمدينة التي تأكل ابناءها ويتعمق المأساة الوجودية ، واذ يرى انه يخفق فـي السير في دروب الخلاص يهوي الى بحار السأم . وفي « بيادر الجوع » يقع بين براثن الحزن ، أو يقف على شفا حفرة من اليأس . ويبدو كما لو كـان يريد أن يعلن أنه ليس كأدونيس وليس كالبياتي ، لانه لا يفتأ يرتـاد أرض الاساطير والرموز باحثا عن الذات .

ولا بأس بكل ذلك ، واذن لا سبيل الى ان تقبل قول أسعد رزوق – بعد ربطه باليوت – في معاني البعث . فان ما يشير به الى الخصب الكامن فـي عروق الارض وكذلك المعجزات ، لهو تنويع على نغم وقعه عـدة شعراء ذات يوم ثم فقدوا القدرة على التوقيع !

* * *

وهنا أراني انتهيت من الفكرة التي صدرت عنها ، وانا أعلم ان غيري يخالفني فيها ، وقد يختصمني من أجلها ، وربما عنّ له أن يرميني بالتقصير. ولئن كنت أرجو ان يقع ذلك — لانه يفتح بابا في الحوار من أجل الشعر — فأكثر ما أرجوه الا ينسى احد شيئين : عامل الحضارة من حيث وجود انفصام بيننا وبين الغرب ، وعامل التراث من حيث انه جزء لا يتجزأ من واقعنا الذي نعيش فيه .

الفصل الرابع

محاولة لفهم الفولكلور

(١)

هناك قصة قديمة بطلها مصاد بن مذعور .. كان قد خرج لحاجة له ، فألم في الطريق بجوار أربع طرقن له الحصى وأخبرنه عن حوادث تقع له ، وقد ظهر ان هؤلاء الجواري كن من الجنيات اللاتي يتنبأن بالغيب او كن من الكاهنات .

والقصة رواها ابو علي القالي(١) عن استاذه ابن دريد اللغوي الكبير، والشاعر الذي لا يعرف بعضنا الى اليوم ان له ديوانا رصينا يضم مقصورته المشهورة . وليس ما يعنينا الآن ان نكشف عن عبقرية ابن دريد ، فوراء هذه العبقرية ـ ان كانت حقيقة ـ شعب كان يردد القصة وبأسلوب حرص هو على أن يحافظ على صورته وعلى تركيباته الاصلية .

وقد يكون الامر حتى هذه النقطة عاديا جدا .. رجل عالم أراد ان يسجل شيئا من أساطير قومه ونوادرهم دون تغيير ، وقد كان من اثر ذلك ان حفظت لنا صفحة من الصعب أن نجدها وقد بعد بنا العهد عن حياة القرن الثالث الهجري . الا أن الغريب هو أن نجد شبها ما لهذه الصفحة نفسها عند الانجليز ، وبالذات في حوليات سكوتلندا التي كتبها هولنزهيد في القرن السادس عشر الميلادي ، ونسج شيكسبير منها موقفها في « ماكبث » وقد أعانه أن هولنزهيد مزج في هذه الحوليات الاسطورة بالتاريخ ، ومن ثم ظهر النسيج عند شيكسبير على النحو التالي :

---

(١) راجع الامالي ١ : ١٤٢ (ط. دار الكتب سنة ١٩٢٦)

بعد انتهاء المعركة التي قادها ماكبث باسم ابن عمه « دنكان » ملك النرويج قفل راجعا في صحبة صديقه « بانكو » وفي طريق قفر تتصدى له ثلاث ساحرات يخبرنه بانه سيكون ملكا على سكوتلندا ، كما يتنبأن لبانكو بأنه « سوف ينجب الملوك » فقط (١) ورد في المنظر الثالث من الفصل الاول.

والنبوءة على هذا النحو تشبه نبوءة الجنيات لابن مذعور ، وفي تقارب تفصيلاتهما ــ ككثير غيرهما ــ مبرر لان نقول ان الفن الانساني ان لم يكن صدر عن أصول انسانية واحدة ، فهو يتوارث عن اقدم الشعوب حضارة ، كالمصريين مثلا أو الهنود !

وأرجو الا يقلل احد من مقدار ذلك التشابه ولا ان يهون من أبعاده ثم أرجو ألا يجعله مجرد مثل ليس له نظير ، فالدراسة الجدية تكشف عن كثير من وجوه التلاقي بيننا وبين غيرنا من الاوروبيين ، وهو تلاق لا نقيم اساس وجوده على واحد منهم مثل « جوانفيل » الذي أرخ لحملة لويس على مصر ، ولا على فيلهردوين الذي جمع كثيرا عن معميات العرب ، ولا على غيرهما ممن اشتغلوا بألف ليلة وليلة كانطوان جالان .

أجل لا نقيم الاساس على هؤلاء فقط ، فان الجذور أبعد غورا من تاريخهم ولو نظرنا الى التاريخ نظرة العرب الاولين ــ على ما فيها من قصور ــ لتبينا على الفور الوشائج القوية التي تربط بين المجتمعات الانسانية في شتى صورها وفي مختلف بيئاتها . واظن انه يجب ان نذكر اسطورة الاخوة بين يونان وقحطان التي يرويها واحد كالمسعودي المؤرخ العربي وكيف ان يونان قد انفصل عن أخيه فخرج من اليمن حتى نزل بأثينا واستقر هناك .

ويضيف المسعودي أن أبا الرومان هو روم بن سماحلين بن هربان بن عقلا بن العيص بن اسحاق بن ابراهيم الخليل ، والعيص هو عيصو أخو يعقوب ، ومن اولاده العمالقة وعرب البادية بالشام (٢).

ثم الهنود واهل الصين ، وهكذا . .

غير اني لا احب أن اجبر احدا على أن يسلم بتخريج المسعودي ومن لف لفه ، ففيه من غير شك شيء كبير من التلفيق،وفيه شيء أكبر من السذاجة. غير انه يضع امامنا فكرة « الترابط » التي دفعت هذا المؤرخ القديم الى ان يكتل العناصر الجنسية ، حتى اذا صدرت عن اهداف وآراء موحدة لا نحار

---

(١) راجع
The Tragedy of Macbeth, P. 28. (The Penguine Shakespeare, London 1962).

(٢) مروج الذهب ١ : ١٧٨ ، ١٩١ (ط. البهية المصرية سنة ١٩٤٦)

في تفسيرها وتأويلها ، ومن ثم يصبح الفولكلور (١) وسيلة لربط الشعوب لا وسيلة لتفريقها .

والفولكلور في هذا الضوء فن له خطورته ، وهو في المستوى نفسه الذي يرتفع اليه الانثروبولوجيا او الاثنولوجيا . وربما كان أقرب الى الادراك بما ينطوي عليه من نوادر واساطير وحكم وامثال ، وكلها تروى بالبساطة التي يحفظها الفكر ، فتحدد دروبه وتوضح مسالكه .

(٢)

ولنأخذ المثل الثاني ...

الاوبرا التي لحنها فاجنر والتي تقوم على حكاية لوهنجرين هي في حقيقتها وفي خطوطها العامة قصة كانت تروى في قرانا طوال القرن الماضي.

لقد اثبت ذلك عمر الباجوري في أحد كتبه النادرة ، وأنساه تحمسه للاثبات ان هناك تفاعلا دائما بين فنوننا وفنون غيرنا من الشعوب . وأظنه لو كان في مجال العرض لموروثنا لراعته أشياء اخرى واشياء ، والا فماذا يقول عن اسطورة « عوج بن عنق » التي استغلها فولتير Voltaire في خرافة « ميكروميجاس »(٢).

الاسطورة العربية تقول عن عوج انه كان عملاقا هائلا وهبط مع نديم له قزم من احد الكواكب ، ومن عادة هذا العملاق انه كان اذا جاع مد يده ــ وطولها نحو أربعة عشر ميلا ــ وأمسك ببعض حيتان المحيط فشواها على الشمس واكلها .

وأما ميكروميجاس فطوله أربعة وعشرون ألف قدم Pas géometrique وقد حوكم بتهمة الالحاد طوال قرنين من الزمان ، وقضي عليه بالنفي من كوكبه ، فانتقل الى كوكب ثان ثم الى ثالث ورابع وهكذا ، حتى يتعرف في زحل بقزم فيلسوف طوله ستة آلاف قدم ! ويرحلان معا كما رحل عوج مع

---

(١) الفولكلور في أبسط تعريفاته هو الثقافة أو المعارف العامة التي تتوارثها الاجيال مشافهة جيلا بعد جيل ، ويجمع بين المأثورات الروحية والحكايات الشعبية وبقايا العقائد العتيقة وأنواع الرقص الشمائري والاغاني التي منها « ابوح يا أبوح » و « أنا الغراب النوحي» ونحو ذلك ، ويلاحظ آن سلامة موسى كان أول من استعمل كلمة « فولكلور » في ثقافتنا العربية وكان ذلك في سنة ١٩٢٦ مع انها استخدمت في اوروبا قبل ذلك .

(٢) في سلسلة Micromégas وقد نشرت مع قصته Zadig Classique Larousse بنحو قرنين على مايقول الدارسون ووضع لها أول مدلول فني سنة ١٨٤٦ .

قزمه ، وتكون ثمة أحداث لا تختلف عن أحداث عوج الا من حيث تقوم الفلسفة التي وشح بها الكاتب الفرنسي حوار بطليه .

وهنا نسأل : هل سلخ الكاتب الفرنسي قاصنا العربي حكايته أو عرفها الاول عن طريق أخرى ؟

وبمعنى آخر نسأل : هل تأثر الفرنسي الاسطورة العربية كما يحفظها الكتاب أم تأثرها كما يتداولها الشعب ؟

فان كانت الاولى فقد قرأها مترجمة ، وان كانت الثانية فقد احاط بتراث العرب أو قل نمي اليه جانب من فولكلورهم . وفي هذه الحالة لا يصبح ضروريا أن يتسلق واحد ظهر غيره ، فيتأثر دانتي مثلاً ابا العلاء في رسالة الغفران ، والا علينا أن نقول ـ صدقا أو كذبا ـ ان ابا العلاء نفسه تأثر « فرجيل » الشاعر اللاتيني في طوافه مناطق الآخرة ، وفي ملحمة دانتي « الكوميديا الالهية » شيء من أبي العلاء وشيء آخر من فرجيل .

نخلص من ذلك الى حقيقة اخرى هامة ، وهي أن البحث في الفولكلور لا يعني مطلقا تقديم القديم لسبقه وتأخير الحديث لمتابعته له ، ولكن يجب أن يعني أن الحديث وقع على ما وقع عليه القديم ، بمعنى ان مصدر الرجلين واحد ، وهو الأسطورة او المثل أو النادرة !

(٣)

والفولكلور العربي في مجال الحكاية بدأ من حيث بدأت « المقامة » والمقامة هنا ليست مقامة بديع الزمان ولا مقامة الحريري ، وانما هي جلسة العربي للسمر (١). ومثلها كان عند المصريين القدماء وعند الفرس والسريان جميعا ، وهي تسبق كل المحاولات التي قام بها أصحاب الحوليات التاريخية عن النظم الانسانية .

وقد ازدهرت بدافع من رغبة أفراد الشعب في حفظ موروثهم ، ثم تطورت الى أن أصبحت معرضا لغويا لم يكن فيه ثمة سبيل الى اهمال ما ينطوي عليه من خزعبلات وترهات ورؤى وكهانة وسحر ، فلقد كانت الصلة

---

(١) وقد تعني من يكونون في الجلسة ، قال لبيد :

ومقامة غلب الرقاب كأنهم … جن لدى باب الحصير قيام

وتطور مدلولها في الاسلام حتى أصبحت تدل على حديث الشخص في المجلس سواء أقام أم قعد ، وبهذا المدلول استخدمها بديع الزمان .

بالماضي أقوى من الصنعة اللغوية . وكانت طبائع الشعب كامنة في المرويات التي يضل فيها الشاطر حسن وأمنا الغولة وسيدنا الخضر وذو القرنين ويأجوج ومأجوج وعوج بن عنق .

وليس يمكن في أيامنا هذه أن نبدأ حركة من حركات الاثراء الفني او دعوة من الدعوات القومية دون ان نرجع الى ما قبل مرحلة التاريخ العلمي . وهنا لا نجد مفرا من أن نقرر أن هذا لا شك يبعد كثيرا عن الدقة ولا ينظر الى الظاهرة الا من جانبها اللافت. وطبيعي أن يقدم التاريخ صمام الامان، فيصحح ما يريد أن يصحح ويترك الباقي لحس الشعب وذوقه ومدى استعداده للتخلي عن قديمه في سبيل الجديد .

وقد كانت النهضة في القرن الخامس عشر الميلادي كشفا جديدا لآداب اليونان أو الرومان ـ الى جانب آداب العرب ومن أسلم على ايديهم ـ فاهتم القوم بالفولكلور وهم يرجون أن يقفوا على حقيقة ما ساد قديما من « معرفة » واستطاع كثيرون منذ ذلك الحين ان يضعوا الى جانب موروث العرب ملاحم هوميروس وفرجيل والكتاب المقدس ، بحيث أصبحت هذه وثائق اشد اسرا من أي تاريخ محقق .

واذا اردنا أن نتبين خطورة دور هوميروس ـ على سبيل المثال ـ فلا بد أن نتعمق قول جلبرت مري في كتابه « نشأة الملحمة اليونانية » يقول في هذا الكتاب : وعلى الرغم من كون الالياذة والاوديسا قصصا فانهما مع ذلك تقدمان الشيء الكثير من عادات الاغريق وحكمهم وعبادتهم وتجارتهم وزواجهم !

ونستطيع أن نقول مثل هذا بالنسبة للتوراة ، وبالنسبة لأريستوفان او وهب بن منبه أو الثعلبي والنيسابوري صاحب « عرائس المجالس » فان الفولكلور يرتبط بالادب ارتباطه بالأسطورة والتاريخ .

على أننا نسأل : هل معنى وجود فولكلور لكل شعب انتفاء للتكتل القومي بصفة عامة ؟

ان اتفاقنا على انتماء كثير من الافكار الأسطورية الى منبع واحد يخفف من حدة هذا السؤال ، ومن ناحية اخرى نرانا نخطىء اذا لم نضع في اعتبارنا ظروف كل شعب . وفي ضوء هذه الحقيقة نقول اننا نحن العرب مثلا تعرضنا لتيار فكري واحد في بيئة تكاد تكون متشابهة جغرافيا ، وهذا بالذات كفيل بجمعنا على « وجدان » واحد . وفي تلك الحال نفهم لماذا تقبل ساكن بغداد ما قاله القاص المصري في « الف ليلة وليلة » وكيف قنع الحلبي بأفكار المغربي، وتساوى عندنا « علم الركة » بما يسمى في سوريا « دفتر النسوان » .

فكم تنير هذه الملحوظات ما غمض من واقعنا العربي :

ان هذا الفولكلور ــ على الرغم مما فيه من خصوصية ــ يقوم بــالدور نفسه الذي تقوم به اللغة العربية . هذه اللغة تجمع العرب في أفكارهم على هوى وحدوي ، وفي سبيل الانقراض تلك اللهجات المحلية التي بدات العربية تغزوها في ألفاظها وعباراتها .

أجل في عاداتنا ما لا يمكن أن يذهب به الظن الى تفرقة ما ، وفي نتاجنا الأدبي من شعر وقصص ومسرحيات الكثير مما يرتبط بماضينا وما يتصل بواقعنا الوحدوي . والامر بعد ذلك موكول بقدرة الدارس على فهم «عاميات» الاقاليم العربية ، حتى تؤدي اللغة « الموحدة » دورها في عمليات الالتقاء والتعارف .

ثم نصل الى النقطة الاخيرة من هذا الفصل وهي أن « تذويب » الفولكلور عملية تتم طبيعيا ما دام الهدف واضحا ، وهذا ما يقوم به الفن والادب بصفة خاصة .

وقديما بدات عملية التذويب بحركة تطوير ذكية . فالقراجوز مثلا ينقله الاتراك الينا عن اليونان ، ولكن بطله فاصوليادیس لم يستطع أن يقضي على المزاج المصري قط ، وتحول هذا البطل الى « ابن بلد » بكل ما فيه من حيلة وذكاء وقدرة على النكتة والقفش (١).

وأقدم من هذا « قيس وليلى » تنقلت من بيئة الى بيئة ، وفي كل بيئة تطرقها تنحرف عن مجراها الأصيل . واذا نحن في آخر الامر لا ندري أهي عربية أم فارسية أم يونانية أم مصرية على نحو ما ظهرت في فيلم سينمائي لأحد مطربينا الكبار !

ونجابه في الواقع هنا بأعمال فنية مختلفة . مجنون ليلى عربي وينكر وجوده الاصمعي وغيره من المحققين القدامى ونحن نحكم بفارسيته لاكثر من سبب(٢)، ومجنون ليلى الفارسي لا يختلف عن المجنون العربي ، وروميو وجولييت عند شكسبير ثم ممنوع الحب التي تشبهها قصة الحي الغربي التي أخرجتها هوليود معتمدة على الدراما الشكسبيرية .

كل قصة حب من هذه تحمل « عبقرية » كل اقليم .. تحمل ذاته

---

(١) يلاحظ أن كثيرين من ابناء العروبة ينحون الآن نحو ابن البلد المصري .

(٢) تفصيلات الحوادث كأن يجتمع قيس بليلى في سمر لم يكن من تقاليد العرب لا في الجاهلية ولا في عصر بني أمية ، وشخصية قيس المخنثة يرفضها الواقع البطولي للعرب ، وهكذا ...

وشخصيته وان يكن الموضوع واحدا ، ومعنى هذا ان الكاتب المصري – على سبيل المثال – رفض أن يقدم قصة الحب الخالدة في اطارها البدوي لانه لا يتلاءم مع طابعه المحلي. معناه انه طوع « الاثر » القديم لمزاجه ، وهذا ما نقصده من التذويب . وهو نفسه الذي يحمل معنى التقريب أو التكتيل الذي ننشده ، ثم بعد ذلك ما سيظهر في صورة لغوية بعينها عندما يستقر الامر الشكل النهائي للغة المستقبل .. لغة العروبة الجديدة !

والمسألة اننا لا ندور في حلقة مغلقة لا ولانحن نناقض أنفسنا . وانما نقدر أن الفولكلور بقدر ما يحمل من ذاتية ، يتضمن جوانب ضخمة من « جماعية » الشعب العربي كله ، وهذه الجوانب هي التي تغري الاديب أو الفنان بالاقبال عليها لجمع المتشعب وتقريب البعيد وتقوية الاواصر .

الفصل الخامس

التشكيل الخرافي في شعرنا القديم

مدخـــل

يصلح هذا الفصل ـ على نحو ما ـ أن يكون من قبيل المعالجة للمجاز ، وربما نجد فيه ايماءات الى الرمز الشعري . لكن الواضح ان العناية فيه بالمضمون طغت على جماليات الشكل بالرغم من انني أعلم ان « التصوّر الرمزي » أفضل صياغة لما يرمز اليه .

حقيقة أن جماليات الشعر قيمة في حد ذاتها ـ حتى في نظر الواقعيين طالما كانت مجتمعية تشفّ عن بناء ثقافي في عصر ما ـ الا ان الميدان الذي تتحرك فيه لا تزال أرضا بكرا لم يفض بكارتها أحد ، وعُرض شعرها عرضا قاصدا وقبيحا فافتقد كثيرا من أبعاده الموضوعية الامر الذي قصرت به أبعاده الجمالية .

والمدهش أن من بين باحثينا من شغلوا بالعلامة ـ وهي عادة تذكر مع الرمز وان كانت وظيفتها سلوكية ـ ولكنهم لم يستغلوها في اعطاء البناء الحقيقي لحضارتنا العربية القديمة . فافتقدنا من ثم فَهْمَ أعراف ومجموعات كبيرة من السلوك ، واستغلق بالتالي معنى ما أبدعته الجاهلية من فن شعري عظيم .

وهذا نفسه ما دعاني الى طرق ذلك الميدان ، وعلى أساس معالجة المضمون في المحل الاول مقدرا كل ما قدمته التشكيلات الشعرية من قيم جمالية . لان غايتي أن أكتشف ما وراء تلك التشكيلات من معنى سحري تظهر به الموضوعات والاشياء في شكلها الدرامي الحقيقي .

ولان للاسطورة صلة بالدين ــ ولم اقصد انا هذه الصلة قط ــ فقد آثرت تقصي المحتوى من منطلق الخرافة التي قد تكون أساسا للدين وقد تكون أساسا للاسطورة ، الا أنها هنا بمعنى يبتعد ــ كثيرا احيانا وقليلا أحيانا أخرى ــ عن المعنى الذي سيتضح عما قليل .

تقول لغتنا الادبية « خرافة » من خَرِف خَرفا أي فسد عقله ، وتقول أن « الخرافة » هي الموضوعة من حديث الليل المستملح ، تعني السمر. وكان « خرافة » رجلا من عذرة استهوته الجن ــ فيما ترويه الاخبار ــ فكان يحكي ما رآه فكذبوه بقولهم : « حديث خرافة » أي حديث مستملح كذب ! ولم يستعمل القرآن الكريم تلك الكلمة قط ، ولكن روي عن رسول الله (ص) قوله : « وخرافة حق » . وفي حديث عائشة أم المؤمنين أن رسول الله (ص) قال : حدثيني . فقالت : ما أحدثك حديث خرافة . وأما الشاعر القديم فقد ربط بين المعنى اللغوي للكلمة ومدلولها الفني فقال (١):

حياة ثم موت ثم بعث   حديث خرافة يا أم عمرو

وليس من السهل ــ على أية حال ــ أن ننكر على القدماء استعانتهم بالخرافة في تشكيل جانب كبير من أفكارهم ، بل لعل كل محاولة لتطهير آثارهم منها انما هي اهدار لكثير من القيم التراثية الحقيقية . فقد مضى الحين الذي كنا نخضع المرويات الجاهلية لسلطان العقل المتأثر بمنطق أرسطو، ناسين أن النظر بالعقل الى مرحلة تاريخية لم تكن تعتد بالمنطق انما هو تسفيه لحضارة ينبغي أن تعرف على نحو دقيق . ومع أن الدراسة التاريخية غير المتأثرة بنزعات النقليين الاول قد وقفتنا على حياة جاهلية خصبة ، فلا نزال في حاجة الى تقويم شامل لأصول الجاهلية التي تركت بصماتها على نتاجهم الادبي ، ويمثله بنحو خاص : شعرهم ، وأمثالهم ، وملامحهم التي رصدت باسم الايام .

وفي هذا البحث الموجز أرجو أن اتمكن من الكشف عن شيء من ذلك . وقد اخترت الخرافة لانها جزء من الاساطير العربية التي نوشك أن نهملها اهمالا مطلقا من ناحية ، ولأنني أرى من ناحية أخرى أن عواملها أو أسبابها كلها تجتمع ــ بالضرورة ــ لتصوغ العمل الادبي شاء الادباء أم لم يشاءوا . لكن المشكلة الحقيقية تبدأ حين نقوّم ونوازن ونعزل العوامل الفردية التي يفترض انها تحدد العمل الادبي . وانا في الحقيقة لا أبحث عن تلك الفردية ،

---

(١) راجع في القاموس واللسان والمنجد مادة « خرف » وعن الجن يقرأ المسعودي في مروج الذهب ١ : ٣٢٩ وما بعدها .

كذلك لا أبحث عن « قيمة » الأثر نفسه ، فقد يكون موضوعا ، لكنه يحمل مع ذلك ضمير الامة ، ويفيدني في ذات الوقت على نحو لا يفعله نص محقق خضع لغير الوجدان الجماعي للامة .

ولقد يكون اعتمادي على ما يرفضه بعض علماء الاجتماع، فأحسب حساب عالم مثل يونج Jung صاحب فكرتي النماذج العليا واللاوعي العام ، وفي ظني أن هذا وسيلة من وسائل فهم سلسلة معينة من الانماط البشرية تتكرر هنا وهناك ، ويعزى اليها وحدها قيمة التشكيل الخرافي في اي عمل ادبي بوجه عام .

غير أني لن أهتم الا بالشعر ، أو بتشكيلاته القائمة على بعض نزعات طوطمية **Totemism** وانيمية **Annimism** وفتيشية **Fetishism** وشمانية **Shamanism** ولتلك نصوص يمكن أن تناقش على أساس اسطوري – وللعرب حياة اسطورية كاملة – غير أني أفضل أخذها أخذا خرافيا (١) لا بالمعنى اللغوي الذي استهللت به بحثي ، ولكن على انها محصلة التجارب العربية الاولى . ومن قبيلها ما يحكيه الجاهليون عن صدى الميت – وقد صور بهامة صارخة (٢) – وعن التغوّل الذي يستعين بعناصر من افكار موغلة في القدم . وفي هذا المجال تروى حكاية غريبة عن الشاعر أمية بن أبي الصلت ، بعد أن فشا شرّه بادعائه النبوة(٣). فقد حكي أنه نام قريبا من أخت له ، واذا السقف ينشق عن طائرين وقع أحدهما على صدره فشقه ، ثم أخرج قلبه وشقه أيضا ، وهنا قال له زميله : هل وَعى ؟ فأجاب : وعى ؟ فعاد الزميل يسأل : اقبل ؟ فأجاب : بل ابى ؟ ثم رد القلب الى موضعه ، وقفز عنه الى السقف مع صاحبه فانطبق . وقام أمية بعد ذلك يمسح على صدره شاكيا حرا ، وراح يقول :

اجعل الموت نصب عينيك واحذر ... غولة الدهر ان للدهر غولا

---

(١) الطوطمية تقديس حيوان ما ترتبط به الجماعة وتتخذه رمزا لها وتتسمى به كالذئب مثلا او الاسد ، واما الانيمية فهي اعتقاد الجماعة بوجود ارواح Spirits مؤثرة في الطبيعة المؤثرة الخفية ، وقد يحمل الرجل الفتيش Magic فتؤله ، واما الفتيشية فهي القوة السحرية Fetish اي البد ليجلب له السعد ويتخذه الها لبيته ، في حين ان الشمانية عبادة الكهان لانها مأخوذة من « شمن » ومعناها الكاهن كشق وسطيح وزهير بن جناب الكلبي .

(٢) في تاج العروس ٩ : ١١٢ مادة « هيم » قول لبيد :

فليس الناس بعدك في نقير ... وليسوا غير اصداء وهام

(٣) الالوسي ، بلوغ الارب في معرفة أحوال العرب ٢ : ٢٧٨ ، وما بعدها ، طبعة دار الكتب الحديثة، الثالثة .

واخشى أن يتصور أحد انني بصدد عرض تحليلي للحكايات الخرافية Fables لان محورها وقائع خيالية خارقة للطبيعة ، أو لان أساسها بقايا أساطير قديمة ، فهذا مما لا أقصد اليه ، وانما أنا أقصد الى بعض الشعر فقط ، أو الى بعض التشكيلات التي تعتمد مثلَ هذه الحكايات والتشكيل هنا يعني التصوير ، وهو في الشعر جوهر لا عَرَض ، على أساس أنه لا شيء بغير صياغة ، وأنه لا يمكن ادراك المصاغ أو تخيله في غير شكل معين . وسواء كنا مثاليين أو من أنصار المذاهب الواقعية ، فانني أصل التشكيل – في نهاية الامر – بنظرية المعرفة Epistemology لان طريقة التشكيل في الشعر لا يمكن فصلها عن عملية ادراكه .

وفي البيت الآتي الذي أرويه لزهير بن أبي سلمى (١) معنى ما أقول . فثمة تصور شعري يرتبط وجوده بصورة خرافية عجيبة . وهذه الصورة تقول بايجاز ان عرب « وبار » نزلوا أرض الجن وانسوا اليها، فتولت حمايتهم . حتى أن كل من كان يريد أرضهم حثت الجن في وجهه التراب ، فاذا أراد الرجوع ضلته وربما قتلته . فلما قضي على وبار ، لم يبق في أرضهم الا مجموعة من الابل ضربت فيها فحول الجن، فهي هنا الوحشية ، وهي كالعمانية تماماً . ومن ثم قال الشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقوة :

كأني على وحشيــة أو نعامــة ... لها نسب في الطير وهي ظليـم

والبيت الذي ورد في تاج العروس (٢) ، وهو :

أتوا ناري فقلت : منون ؟ قالوا ... سراة الجن ! قلت : عموا ظلاما

يكشف عن ايمان راسخ بطوائف الجن ذوات الحيوات المستترة ، وان تكن تظهر للبشر في هيئات مختلفة . وهي فيها جن المدر وجن الوبر ، وفيها من يسير نهاراً ومن يسري ليلاً ،وحمل بعضها أسماء كالشنقناق الذي ذكره بشار بن برد وأبو النجم العجلي . وفي حيوان الجاحظ أن « دحرش » كان أبا قبيلة من الجن ، وفيه أيضا أخبار عن « الزواج المركب » أي الذي تم في الجاهلية بين الانس والجن ، وقد أشار اليه قول الشاعر علباء بن أرقم في هجاء بني تميم (٣) :

---

(١) في ديوانه لم يرد البيت ولكن المسعودي يرويه له في مروج الذهب ١ : ٣١٩.
(٢) مادة « سرى » ١٠ : ١٧٤ .
(٣) الحيوان ٦ : ١٦١ ط . البابي الحلبي .

يـــا قاتل الله بـــني السعــــلاة
عمرو بن يربـــوع شرار النـــــات
ليســـوا بأبطـــال ولا آكيــــات

يريد «شرار الناس وأكياسهم» لغة . وكان منهم من يرى أن الجني يصد البقر عن الماء عندما يركب قرني الثور الذي يتقدمها للورد ، وفي ضوء هذا نفهم معنى قول الاعشى(١):

لكالثور والجني يضرب وجهه   وما ذنبه أن عافت المـــاء باقر

ذلكم ما اعنيه بالتشكيل الخرافي . وهو عملية فنية وليست حدية ، لانها ترتبط في وجودها بصورة غير محدودة كصورة السحابة مثلاً . فهـذه تتخذ عدة تشكيلات تقلبها جميعا ، ونربط بها نحن اي شكل نشاء ، بعكس الصورة الحدية التي تتحقق معرفتنا بها بملامحها الثابتة ، كالكتاب والـوردة والقمر وأي نجم من النجوم .

ايـام العرب

واقف بالبحث ــ اول ما أقف ــ عند شعر الايام بكل تكوينه الثقافي . وقد اشترك في هذا التكوين مجموعة من الرواة والنسابين أذكر منهم الاقرع ابن حابس ، وأبا جهم بن حذيفة ومخرمة بن نوفل . وكان عقيل بن ابي طالب يجلس على طنفسة في مسجد رسول الله (ص) ويتحدث في علم الانساب وأيام العرب ، ولما كان ممن أطال في ذكر مثالب النـاس فقد لقي العداوة في كـل وجه(٢) .

وممن تحدث في الايام ابو عمرو بن العلاء ، وروي أن كتبه ــ قبل أن يتقرا ــ بلغت سقف بيته (٣)، وقد نقل عنه تلميذان نابهان هما أبو عبيـــدة معمر بن المثنى والاصمعي . ويعنينا هنا أول التلميذين ــ وكان توفي سنـــة سبع ومائتين للهجرة ــ لان له كتابا في الايام ، على ما يروي ابن النديم فـي فهرسته ، ضمن مائتي كتاب لم ينج من الضياع منها سوى كتاب المجاز .

واذا كان ابن النديم اول من اشار الى أيام أبي عبيدة . فان ياقوتـــا الحموي ــ من بعده ــ يذكر ان ذلك الكتاب كتابان . أولهما كبير على ما ذكر ابن

---

(١) في ديوانه لم يرد هذا البيت ، ولكن الالوسي يثبته في بلوغ الارب ٢ : ٣٠٣.
(٢) الصفدي ، نكت الهميان ٢٠٠ ، ٢٨٧ ط. مصر سنة ١٩١١ .
(٣) البيان والتبيين ١ : ٣٢١.

خلكان ، فهو يضم ألف يوم ومائتين ، وثانيهما صغير يضم خمسة وسبعين يوما (١) .

ولقد حاول الدكتور عادل البياتي ــ وهو أكاديمي من العراق ــ أن يجمع روايات الايام كلها ، فلما قابل تلك التي تعزى الى أبي عبيدة بسواها مما ينسب الى المفضل الضبي وابن الكلبي والاصمعي وجد أبا عبيدة يفوز منها بنصيب الاسد ، ذلك أن الرواة كافة لا يبلغون في مروياتهم ثلث ما يروي (٢).

أما أيام أبي عبيدة فقد نثرت في « نقائض جرير والفرزدق » لمحمد بن حبيب المتوفى سنة خمس واربعين ومائتين . ويبدو من مطالعتها أن ابا عبيدة لم يشرحها ، وانما كان يفسر بعض غريبها ، وكانت رواياته عن الايام تساق بمناسبة ذكرها من لدن أي من الشاعرين . على اننا نجد أياما أخرى لابي عبيدة ترد في أغاني أبي الفرج ، وفي عقد ابن عبد ربه ، وفي فاخر المفضل ابن سلمة بن عاصم . كما ترد في شرح المفضليات لابن الانباري ، وشرح الحماسة للتبريزي ، وخزانة الادب للبغدادي ، ونهاية الارب للنويري، بجانب أمثال الميداني وكامل ابن الاثير .

وتلك الايام نقلت الى ابي عبيدة عن طريق واحد كأساتذة أبي عمرو بن العلاء ، وعن طريق غير واحد من هوازن وسواها . ولعلنا اذا وازنا مروياته بمرويات الاصمعي ــ كما فعل الحاجري ــ نجد أن « صنعة » ما شابت اسلوبه . فهو فيها فنان أكثر منه مؤرخا ، وهو يعني بالجو العام عنايته بالحديث ، ويفيض من أوصافه عليها ما يخرج بها عن حد الخبر المحقق . بل لم يكن يجد غضاضة في أن يحرف رواية أستاذه نفسها مع أنه هو القائل عنه « كانت عامة أخباره عن أعراب ممن أدركوا الجاهلية » مثال ذلك ما نقله عن أبي رجاء العطاردي حين سأله : ما تذكر ؟ قال : أذكر قتلَ بسطام بن قيس(٣) ، ثم أنشد بيتا رثي به هو :

فخرّ على الالاءة لم يوسد كأن جبينه سيف ثقيل

غير أن أمانة استاذه لم تكن برادعة له عما يصدر عنه ، ذلك أنه ــ في رأيي ــ كان يعرف أن الايام ليست تاريخا بقدر ما هي فن . بل كانت عنده

---

(١) معجم البلدان ١٩ : ١٥٤ ، وفيات الاعيان ٤ : ٢٢٣ .

(٢) في الاكليل ان للهمداني كتابا في الايام ١ : ٢٠٤ ، وفي كشوف الظنون ١ : ٢٠٤ أن لابي الفرج الاصفهاني كتابين في الايام يضم أكبرهما ألف يوم وسبعمائة ، وتلك مبالغة لم تثبت للبحث المحقق .

(٣) المعارف لابن قتيبة ١٨٩ وطبقات ابن سعد ٧ : ١٠٠ .

من وضع أجيال من البدو لم تكن تعنيها الحقيقة كثيرا (١) ، وربما اضافت من عندها ما شاء لها الاضافة ، وضخمت الهين الذي لم يكد يصل الا الى حد المناجزة . تروي بعض الايام بنفر قد لا يجاوز اصابع اليد الواحدة ، ومع ذلك هي ملاحم ، ويروى انه اجتمع عند الوليد بن عقبة سمارة وهو يومذاك امير على الكوفة ، وكان بينهم لبيد بن ربيعة. فسأل الوليد لبيدا عما كان بينه وبين الربيع بن زياد العبسي عند الملك النعمان بن المنذر في يوم فاثور ، فقال لبيد : هذا كان من أمر الجاهلية وقد جاء الله بالاسلام ! فقال له : عزمت عليك ــ وكانوا يرون لعزمةالامير حقا ــ فجعل لبيد يحدثهم ، فحسده رجل من قبيلة غنى ، فقال : ما علمنا بهذا ! فقال لبيد : أجل يا بن اخي ، لم يَرْوِكَ أبوك مثل هذا ، فقد كان أبوك ممن لم يشهد تلك المشاهد فحدثك(٢).

والخبر ان لم يكن يحمل معنى التزيد على لبيد ، يدل على أن من الايام، ما لم تكن معرفة الناس به واسعة، وهذا لا ينفي ــ بطبيعة الحال ــ وجود اليوم العظيم مثل « يوم اليمامة » و « أيام البسوس » كلها .

التشكيل في شعر الايام

أصل الى شعر الايام جاعلا وراء تقديمها أسبابا أولها أن الايام وحدها تفي بأغلب ما أصدر عنه لانها تراث نبع من الضمير الجاهلي في شتى تكويناته الاجتماعية ، وامتلأ بالمحتوى الفكري الذي يتشكل تشكيلا قوميا لم تشاركه فيه الامم المجاورة مع تسليمي بوجود تأثيرات متبادلة بينهما (٣).

والسبب الثاني هو ان الايام تتضمن خلاصة الثقافة العربية الاولى ممتزجة بالاساطير والقصص الخرافي ، وكان المحدثون ــ منذ العصر الاموي ــ قد دأبوا على طمسها لان فيها ايقاظا لشعور جاهلي أساسه العصبية ، وكان

---

(١) ما يقال من أن المقصود بالايام هو الحروب التي وقعت بين القبائل العربية يحتاج الى اعادة نظر . فمن ناحية لم يقدم أوائل القدماء تعريفا واضحا لكلمة يوم ، وان فسر ابن السكيت « الايام » بمعنى الوقائع ، وقد يراد بالايام العقوبات والنقم وبه فسر بعضهم قوله تعالى : « وذكرهم بأيام الله » ، كما يأتي اليوم بمعنى الدهر . (تاج العروس ٩ : ١١٥ ، ١١٦) ومن ناحية أخرى تتضمن الايام قيما اجتماعية وفكرية تتضاءل أمامها وقائع المعارك نفسها .

(٢) الاغاني ٥ : ٣٦٧ .

(٣) وربما كان من أهم هذه التأثيرات فكرة الخلود ، أو التماس بعض أسبابه في الحياة قبل الموت ، وهذا نفسه شاع في الاداب المصرية القديمة والبابلية والاشورية ، بخلاف المفهوم الذي أرسى قاعدته الاسلام ، وهو حتمية الموت في الحياة الاولى .

ذلك أمرا مستنكرها على أيامها (١).

والسبب الثالث أن ملاحم الايام زاخرة باشارات ورموز حول آثار الشخوص الاسطورية المنقرضة والبلدان الطامسة ، مثل عماليق « يوم اليمامة »(٢) ومعمري « يوم البسوس » وأبنية « يوم المشقر » .

وأبرز ما يطالعنا في شعر الايام ــ وهو شعر ملحمي في جملته ــ أبطاله من الرجال والملوك والكهان، ولا أذكر الآلهة لان ذكرهم يدخل في باب الاساطير، وقد برزت بشخوصها تارة وبرموزها الاصنام والاوثان والكواكب والنجوم تارة أخرى(٣). أما البطل الانسان فهو الانسان المأسوي الذي حدثنا عنه كل شعر الجاهليين ، وليس شعر أيامهم فقط . ولكن الايام ركزت على الملك والكاهن ، بل كثيرا ما قرنت الملوكية بالكهانة ، وكان من اعتقاد القوم أنهم لا يموتون ، واذا قتلوا فان دماءهم تشفي الكلبى والمخبولين ، قال المتلمس :

من الدارميين الذين دماؤهم شفاء من الداء المجنة والخبل

ولهذا الشاعر قصيدة قال عنها أبو عمرو بن العلاء انه كان من عادة العرب اذا أرادت أن تنشدها توضأت لها(٤) ومطلعها :

تعيرني أمي رجال ولن ترى أخا كرم الا بأن يتكرما

وفيها يذكر قتلهم الملوك بقوله يذكر عمرو بن هند يوم قتل :

وكنا اذا الجبار صعر خده أقمنا له من ميله فتقوما

---

(١) بلغ من شدة حرج العلماء أن أبا عمرو الشيباني كان اذا انتهى من كتابة ديوان القبيلة كتب مصحفا وأودعه أحد المساجد ــ راجع الفهرست ١٠١.

(٢) يعد هذا اليوم من خير النماذج على التاريخ الاسطوري عند العرب ، وهو ليس من رواية أبي عبيدة وانما من رواية المفضل الضبي ، مع أنه يصلح أن يكون أولى حلقات أيام العرب مع يوم حلف عرينة ، ويشبهها يوم ذي قار ــ كآخر حلقة ــ حيث يتعلق قسم منه ببدايات تأسيس الحيرة الى تنصيب النعمان بن المنذر وقتل الشاعر عدي بن زيد العبادي، واما القسم الثاني فهو يبدأ بقتل النعمان وثورة العرب على الفرس الذين انتهوا بهزيمتهم في أرض العرب. راجع الاغاني ٢٠ : ١٣٢ ، ٢ : ٩٧ .

(٣) كان استصحاب الآلهة في الحروب ظاهرة ملحوظة في الجاهلية ، ففي يوم الزويرين جاءت تميم بجملين صغيرين تعبدهما وكانا مجللين ، وفي يوم الفخار كان الدوار الصنم الذي ذكره امرؤ القيس في قوله :

فعن لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوار في ملاء مذيل

(٤) طبقات اللغويين والنحويين ٣٣ .

وقد أخذه الفرزدق بغير بعده الملحمي فقال :

وكنـا اذا الجبـار صعر خـده ضربنـاه حتى تستقيم الاخادع

وأبدع فيه بشار فقال :

اذا الملـك الجبـار صعر خـده مشينـا اليه بالسيوف نعاتبه

ووقف عنده جابر بن حني في أبيات قالها في يوم الكلاب الاول منها:

نعاطي الملوك الحق ما قصدوا بنا وليـس علينا قتلهـم بمحـرم
وكنـا اذا الجبار صعر خـده أقمنـا له من ميـله ، فتقـوم

وبطبيعة الحال لم يكن كل العرب ممن يحرم قتل الملك ، وهذا مما قد يفسد صورة الاطلاق بوجه عام . الا ان مرجليوث سجل ان جميـع العرب القدماء كانوا يسبغون على ملوكهم كثيرا من صفات التقديس والرهبة ، يؤيده تسمية عمرو بن هند بمحرق ، ومحرق صنم علقت عليه بكر بن وائل (١) وقد روي ان المحرق عمرو بن هند كان يشق أخاديد في يوم أوارة ويضرمها نارا. ثم يلقي بضحاياه فيها من تميم ، بعد قسَم أخذه على نفسه لما قتل ابنه !

وتذكرني حكاية قتل الملوك وعدم قتلهم بواقعتين ذكرتهما في احد كتبي، أولاهما اعتقاد العرب بتعذر قتل كبار الفرس ، فلما كان يوم ذي قار وتمكـن بكري من أن يصرع فارسيا صاح « يا قوم ، انهم يموتون » وهنا أنشد عمـرو ابن معدي كرب(٢) :

أنـا أبـو ثور وسـيفي ذو فنـون
أضربهـم ضرب الـذي به جنـون
يـا لزبيـد ، انهـم يمـوتون

وحول هذا المعنى الخرافي يقول الشداخ بن يعمر(٣) :

القوم أمثالكـم لهم شعر في الرأس لا ينشرون ان قتلـوا

(١) الزمخشري ، المستقصى من امثال العرب ١ : ٤٨ ط. حيدر أباد الدكن .

(٢) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ١٠١ ، واجع ايضا مروج الذهب ١ : ٣٢٧ ، المعارف لابن قتيبة ٢٨٧

(٣) التبريزي ، شرح ديوان الحماسة ١ : ٢٠٨ .

على ان هذه القدرة على مقاومة الموت من جانب الفرس كان يقابلها — في اعتقاد العرب — ضعف في الانجاب ، الامر الذي كان يدعوهم الى اللجوء للسحر العربي ، كما فعل هرمز العقيم لتحمل احدى نسائه . فلما حملت أمر فَعَقَدَ التاج على بطنها ، وأنجب سابور ذا الاكتاف أفظع الناس !

وأما الثانية في ان الحارث بن ظالم المري افتخر بأنه قتل سبعة ملوك كانوا نائمين على وسائد الريحان — في حالة طقوسية على أكبر الظن — فكسر خرافة تحريم قتل الملك ، وأنشد(١) :

أبلغ جذيمة ان عرضت فانني ... عمدا تركتهم عبيد سنان
لو كنت من رهط الحرامل لم أعد ... وبنيت مكرمة بكل مكان
القاتلين من المناذر سبعة ... في الكهف فوق وسائد الريحان

وليس يمكن فهم مقصود الشاعر الا في ذلك الاطار الخرافي الذي تعمد تحطيم مثله أغلب الرواة المسلمين . وفي هذا الاطار الخرافي نفسه الصورة التي رسمت لامرىء القيس في يوم حجر ، وهي تشبه تماما صورة أي بطل ملحمي من ابطال الاغريق . فأبوه ملك وامه ملكة هي فاطمة بنت ربيعة أخت كليب وائل مبدد جموع اليمن في يوم خزاز(٢) ، والثاني شاعر يوم البسوس. وبرغم ذلك فقد تربى تربية مجهولة لانه نشأ طريد ابيه وقد أمر بقتله ، ويموت الاب الملك كما يموت امرؤ القيس غريبا على جبل عسيب بعد زيارته لقيصر الروم !

* * *

وندع الملوك — وابناؤهم الذين تقتلهم العشائر لهم شأن في شعر الايام — لنتوقف قليلا عند الكاهن ، وقد ذكرنا قبل كيف وصل الى مرتبة التأليه في الشمانية . غير ان تلك العقيدة الاسطورية التي تقدس الشمن هي نفسها الكهانية التي وجدت عند الآراميين نسبة الى kahena ، وعند العبرانيين نسبة الى Kohen وربما سادتهما كما سادت كلمة كاهن في العربية كلمة « حازي » التي تشبهها في العبرية haza . وما يعنينا من هذا كله ان الكهانة والكاهن ترددا كثيرا في شعر الايام ، وارى من الضروري اعادة النظر في فهمهما ، فلا نقرأ ما تدل عليه الفاظ البيتين التاليين — وهما لعلقمة بن

(١) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ٩٨ ، الموشح للرزباني ١٣ .
(٢) لمعد على ملحج ، وخزاز جبل بين البصرة ومكة .

السباح ــ القراءة التي يكشف عنها ظاهر اللفظ فقط:

لمـا رأيت الامر مخلوجـة أكرهت فيـك خرصا مـارنا
قلـت له : خذها فاني امرؤ يعرف رمحي الرجـل الكاهنا

ففي النقائض(١) أن عمرو بن الجعيد الكاهن قتل في يوم الكلاب الثاني، وكأن أبا عبيدة وهو يسجل سخرية ابن السباح بمقتله يريد أن يكشف عن الجانب الآخر من الموقف . اذ لماذا يسخر اذا لم يكن للكاهن حد التأليه ؟ ألم يكن يتمتع بكل ما يعينه على تمكين فكرة الانسان القادر على كل شيء ؟ هكذا لم يكن عجيبا كل ما يروى عن الجبت ــ وهو سحر القبط في مصر ــ وقد كان من عدة أي كاهن جاهلي ، وفيه قال سبحانه وتعالى في محكم تنزيله « ألم تر الى الذين أوتوا نصيبا من الكتاب يؤمنون بالجبت والطاغوت » . وفي الحديث الشريف (الطيرة والعيافة والطرق من الجبت) (٢).

وكان كاهن بني أسد يخاطب الناس في يوم حجر بقوله : « يا عبادي » وجاءت بكر بكاهن معمر اسمه عمرو بن قيس جعلته رئيسا لها في يوم الزورين . وسمي بذلك هذا اليوم لان تميما اتت فيه بجملين صغيرين وجللتهما على أنهما الهان لها يقابلان عمرو بن قيس ، وفي هذا أنشد الشاعر (٣) :

كـانت تميـم معشرا ذوي كـرم
مـا جبنـوا ولا تـولوا من أمـم
اذا امتطـت ضبـة أعجـاز النعـم
فـلم تـدع سـاقا لها ولا قـدم
جـاءوا بزوريهم وجئنـا بالاصـم
شيـخ لنـا من عهـد عاد وارم
يضرب بالسيـف اذا الرمـح انقصم

ولقد ترتب على هذا أمران : أولهما ان الكاهن كان متى مات اقيم له حمى مقدس . يروى أنه لما مات عامر بن الطفيل ــ وقد عاش متكهنا ــ جعل أهله

---

(١) النقائض بين جرير والفرزدق ١ : ١٤١ ط. مصر سنة ١٩٢٥ .

(٢) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ٩٩، لسان العرب « جبت » وروى المسعودي في المروج ١ : ٣٣٦ أن الكهانة تكون من قبل شيطان مع الكاهن ، وهذا الشيطان هو الجن وهو الطاغوت أيضا !

(٣) لسان العرب « زور » الكامل لابن الاثير ١ : ٣٦٨ .

حمى لقبره (١). وثانيهما أن احيطت الناقة بتقديس ورهبة ، ولا يمكن أن نفهم عملية الافناء التي تمت ايام البسوس (٢) الا في ضوء ذلك . فثمة ناقة وفصيلها وامرأة، وهن جميعا ممن يتشاءم به ، وتنتهي أحداث اليوم بسقوط مهلهل بن ربيعة تحت أخفاف بعير(٣).

وكان الجاهليون يحسبون أنه اذا وقعت عين البعير على « سهيل » مات من ساعته ، وتصوروا أن « الدبران » يجمع قلاصه كل ليلة ويسوقهـا صداقا الى « الزهرة » التي كان خطبها ورفضته، وهو من أول الدهر الى هذه الساعة يتبعها بقلاصه (٤)، وفي ضوء ذلك لا بد من أن نتعمق التشكيل الشعري الذي صدر عنه طفيل الغنوي :

أما ابن طوق فقد أوفى بذمته   كما وفى لقلاص النجم حاديها

والحادي هنا الدبران ، وهو من النحوس عند العرب حتى قال كثير عزة(٥) :

اذا دبران" منك يوما لقيتـه   أؤمـل أن ألقاك غدوا بأسعد

ومن الابل انواع حرم استخدامها لامور بعضها مرجعه الى طوطميتهـا، وبعضها الآخر مرجعه الى ارتباطها طقوسيا ببعض المعبودات ، ولقد أشـار القرآنالكريم اليها بقوله تعالى : « ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام » (٦) اذ كانوا يبحرون البحيرة ويسيبون السائبة ويصلون الوصيلة ويحمون الحامي، وعن سعيد بن المسيب قال : « البحيرة التي يمنع درها للطواغيت فلا يحلبها أحد من الناس ، والسائبة التي كانوا يسيبونها لآلهتهم فلا يحمل عليها شيء ، والوصيلة الناقة البكر تبكر في أول نتاج الابل بأنثى ثم تثني بعد بأنثى وكانوا يسيبونها لطواغيتهم ان وصلت احداهما بأخرى ليس بينهما ذكر ، والحام فحل الابل يضرب الضراب المعدود فاذا قضى ضرابه ودعوه للطواغيت وأعفوه من الحمل فلا يحمل عليه شيء ، وسموه الحامي»(٧).

---

(١) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ٧١ .

(٢) البسوس هي خالة جساس ، وكانت صاحبة الناقة التي قتل سقبها وقد كان كراغية البكر يضرب مثلا في الشؤم . ووصفت هذه الناقة بأوصاف تشبه ناقة صالح التي ولدت عظيمة الضرع والقوائم من بطن صخرة . والمدهش أن امرأة جميلة هي التي شجعت « قدار » على عقر الناقة العظيمة .

(٣) النويري ، نهاية الارب ١٥ : ٤٠٥ .

(٤) تاج العروس ٧ : ٣٨٤ مادة « سهيل » .

(٥) الزمخشري ، المستقصى من أمثال العرب ١ : ١٨٥ .

(٦) سورة المائدة ١٠٣ .

(٧) القرآن الكريم بتفسير الامامين الجلالين ١٦٥ وبلوغ الارب ٣ : ٣٦.

وتروي الروايات ما يصيب القوم من عنت اذا عبثوا بالقدسية التي فرضها الكهان لهذه الابل ، ومن ثم ارتبطت بها ظاهرة التشاؤم . بل أفرطوا في ذلك، حتى انهم كانوا يخشون نفرة اية ناقة وهم فوق ظهرها على ارض مقدسة ، فاذا نفرت تحتم نحر النافرة . يروى أن ناقة أحد الشعراء في يوم الكديد نفرت على قبر ربيعة بن مكدم ــ وكان ملكا يعقر على قبره تعظيما ــ فأسرع يعتذر عن عدم نحرها ببعد الشقة وتعب المطية ، قال :

نفرت قلوصي من حجارة حرّة ... بُنيت على طلق اليدين وهوب
لا تنفري يا ناقُ منه فانه ... سباء خمر مُسعر لحروب
لولا السفار وبُعد خرق مهامة ... لتركتها تحبو على العرقوب

فلما بلغ شعره بني كنانة قالوا : والله لو عقرها لسقنا اليه الف ناقة سوق الحدق(١) . كما يروى أنه كان لعنزة صنم يقال له سعير ، فخرج ابن أبي خلاص الكلبي على ناقته فمرت به وقد عترت عنده عتيرة(٢) ، فنفرت ناقته فأنشد يقول(٣) :

نفرت قلوصي من عتائر عُترت ... حول السعير يزوره ابنا يقدم
وجموع يذكر مهطعين جنابة ... ما أن يحير اليهم بتكلم

هذا وللابل تشكيلات أخرى كان من أبرزها ــ عند الجاهليين ــ الراقصات والهاديات، وقد امتلأ الشعر القديم بهما ، كما كانت من أدوات الحلف الغليظ . ويذكرنا ذلك بالغزال الذي لم يقتل قط عند اي شاعر جاهلي ، وكان بعض العرب قد جعله صورة للشمس في الارض وقدسه ، وقد روى ابن هشام في السيرة (٤) أن عبد المطلب جد الرسول (ص) وجد في بئر زمزم عند اعادة حفرها تمثالين ذهبيين لغزالين ضمن أسياف وادراع . وبالمعنى المقدس نفسه، وضع الغزال مع الشمس والمراة العارية ــ رمز الشمس ــ في محاريب الملوك (٥).

وكالغزال دارت حول الثور طقوس وعقدت حوله عادات ، حتى لقد

---

(١) الاغاني ١٦ : ٥٨ وما بعدها .
(٢) العتيرة ذبيحة كان الجاهليون يذبحونها في رجب متقربين بها لاصنامهم، فهي الرجبية.
(٣) بلوغ الارب ٢ : ٢١٠ ويقدم ويذكر ابنا عنزة واي الشاعر ابناءهم يطوفون حول سعير.
(٤) ١ : ٩٥ ط. صبيح ، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .
(٥) راجع التشكيل الذي يضمنه امرؤ القيس في ديوانه ٣٤ قوله :
وماذا عليه أن ذكرت أوانسا ... كغزلان رمل في محاريب أقيال

قال الجاحظ : « ومن عادة الشعراء ، اذا كان الشعر مرثية أو موقظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش . واذا كان الشعر مديحا ـ وقال : كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا ـ ان تكون الكلاب هي المقتولة . ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب ، وربما قتلتها . وأما في أكثر من ذلك ، فانها تكون هي المصابة ، والكلاب هي السالمة والظافرة » (١).

ولقد لحظ الدكتور عادل البياتي أن ثور ملحمة قلقاميش البابلية ـ وهي عربية على نحو ما ـ قد جعله آنو كبير الآلهة عند السومريين رمزا للقحط، ولهذا كان يقتل دائما في جميع المراثي ! وأما في شعر الايام فأوضح صورة للثور انما جاءت في يوم حوزة ضمن واحد من رثائيات الخنساء تقول فيها :

ونوَّح بعثت كمثل الارا خ آنست العين أسبالها

والنوح النساء يجتمعن للحزن فأشبهن ـ وقد خرجن مجتمعات ـ بالاراخ أي بقر الوحش يرى المطر يسقط فينطلق فيه . لان بقر الوحش على ما يروي ابو عبيدة يفرح بالمطر ، وذكر ان مثله في الفرح بالمطر قول ابن الاحمر :

مارية لؤلؤان اللون أوردها طل وبنَّس عنها فرقد خصر

ونحن لا نفهم هذا التشكيل الا اذا عرفنا أن ابن المارية ـ وهي البقرة الوحشية ـ لم يسم بالفرقد الذي هو نجم في السماء الا لكونها من صنف للحيوان مقدس (٢) .

* * *

ومن الخرافات التي شكلت بعض شعر الايام كل ما دار عن الحيات . وهو كثير ، وأغلب ذلك الكثير رموز تضرب في صميم الموروث الجاهلي . ونلحظ ارتباط الحية بالمرأة من ناحية ، وبالجن من ناحية أخرى . ويذكر الزبيدي أن الجان حية أو ضرب من الحيات(٣). وفي أحد أيام الفجار الثاني قام حرب بن أمية مع مرداس بن ابي عمرو باصلاح غيضة مشجرة ، فأضرما فيها النيران . فلما علا اللهيب سمع من الشجر أنين وضجيج ، ثم طارت حيات بيض في الهواء . وهنا مات الرجلان ، أماتتهما الجن فيما يزعم الاقدمون (٤).

(١) الحيوان ٢ : ٢٠.
(٢) الاغاني ١٥ : ٩٣ وما بعدها .
(٣) تاج العروس ٩: ١٦٥ مادة « جن » .
(٤) الحيوان ٢ : ١٤٣ ، الاغاني ٦ : ٢٩٢.

وينقل الدكتور جواد علي عن بعض الجاهليين انهم كانوا اذا وجـــدوا حية ميتة كفنوها ودفنوها ، وقد فعلوا ذلك في الاسلام أيضا . وعن الروض الانف روى الحكاية الطريفة الاتية : « كان جمع من أصحاب رسول الله (ص) يمشون فوقع لهم اعصار ، ثم جاء اعصار أعظم منه ، ثم انقشع فاذا حيـــة قتيل ، فعمد رجل ــ منا ــ الى ردائه ، وكفن الحية ببعضه ودفنها . فلما جن الليل ، اذا امرأتان تتساءلان : أيكن دفن عمرو بن جابر ؟ فقلنا : ما نـــدري ما عمرو بن جابر ! فقالتا: ان كنتم ابتغيتم الاجر فقد وجدتموه ، وان فسقة الجن اقتتلوا مع المؤمنين منهم ، فقتل عمرو وهو الحية التي رأيتم(١) .

ويقول الزبيدي ان « اللاهة » هي الحية العظيمة ، وان « اللات » الصنم المعروف ، أصله « لاهة » كأنه سمي منها(٢)، وهذا راي نثبته ولا نؤيده في ضوء المعلومات الاسطورية التي أكدها أمثال « دتليف نيلسن » ممن كتبـــوا في التاريخ العربي .

فاذا طرقنا يوم ذي طلوح نرى بطله يستيقظ من نومه وما زال الظــلام باسطا جناحيه على الصحراء ، ويبحث عن ناقته فلا يراها ، ثم تلوح له قطعة من الظلام تتحرك نحوه ببطء فيتوهمها جيشا . الا أن الفجر لا يلبث أن يطلع فاذا هذه القطعة سرب عظيم من النعام ، وأمامه ناقته مشدودة اليدين تسير وثبا . ومن عادة الجن انها تختار الاماكن الموحشة في الظلام ــ مثل رهبـــان الليل ــ وتذهب مع الحيوانات التي تنفر من الانسان مثل النعامة (٣)، فلعل بطل يوم ذي طلوح قصد الى أن ناقته جنية او انها من رهبان الليل !

وتظهر الحية في يوم بطن عاقل مرتبطة بحلف لم يذكر أبو عبيدة نصه، وفي أحد أيام داحس والغبراء تظهر رمزا للجوع وذلك في رثاء الحطيئة لقيس ابن زهير :

ان قيســا كـــان ميتتـــه   أنفـــا والحـــر منطلـــق
شام نـــارا باللوى اقتدحت   وشجـــاع البطـــن يختفق
في دريـــس لا يغيبـــه   رب حـــر ثـــوبه خلـــق

وفي يوم البردان تظهر أيضا رمزا، ولكن للعلاقة القوية بينها والمراة. فقد نام حجر آكل المرار ــ وكان ملكا عظيما ــ فاذا ثعبان اسود يظهر وزوجته تراه.

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ٦ : ٧٢٧.

(٢) تاج العروس ٩ : ٤١٠ مادة « لوهة » .

(٣) المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ٦ : ٧١٧ .

فيهوي عليه يريد عضه ، وهو يتحرك فلا ينيله من نفسه ، والمرأة لا تـزال تزى وترجو أن يتم العض ليموت الملك كما تريد . حتى اذا رأى الثعبان عس الملك المملوء لبنا سعى اليه وشربه ثم مجّه ، فقالت : يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه ! ولما انتبه حجر طلب العس ، ولم يكد يرفعه الى شفتيه حتى اضطربت يداه واريق اللبن ، فنظر اليها يسألها عن الثعبان : أين ذهب؟ فقالت : ما رأيته ! فقال : كذبت والله ! فقد تكهن ، أو لعل الثعبان كان رئيه فأخبره ، الا انه لم يقتل المرأة.

التشكيل في غير شعر الايام

ولدينا من التشكيلات الخرافية في غير شعر الايام حظ موفور ، الا انه يصعب حصره في صفحات قلائل . ولعلنا اذا وقفنا عند شعراء بأعينهم يغنينا ذلك عن الحصر المنشود ، برغم ما لهذا الصنيع من خطورة ما بعدها خطورة. فقد نسقط من لا يستحق الاسقاط ، ولا سيما اذا كان شعره لا يوجد الا في الايام ، كالمهلهل بن ربيعة ، والحارث بن ظالم ، وقيس بن زهير ، والربيع ابن زياد . ولعل نظرة الى مجموعة المعلقات ترينا أن السكوت عن عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وزهير بن أبي سلمى وعنترة بن شداد سيبدو أمرا شاذا . لان معلقتي ابن كلثوم وابن حلزة مما يدرج في أيام البسوس ، ومعلقتي زهير وعنترة مما يدرج في داحس والغبراء ، بالاضافة الى ان مراثي الخنساء تدرج جميعا في يوم حوزة الثاني . فكأن عيون الشعر القديم كلها لم تكن الا أصداء للتكوين الشعري للايام ، وكأن الاحداث الكبار لمشاهير الشعراء لا تستوعبها الا الايام على ما نرى في يوم حجن الذي ضم مأساة امرىءالقيس، ويوم ذي قار الذي ضم حياة عدي بن زيد ، ويوم داحس والغبراء الذي ضم بطولة عنترة .

فماذا نفعل والامر كذلك ، متشابك الاسباب ؟

لا شيء أكثر من « الانتقاء » الى الحد الذي يكشف عن التشكيل الذي أعينه ، فأبدأ بالنابغة لاجد في ديوانه أمورا تتعلق بالاساطير الدينية ، وهذه أنثني عنها لانها مما لا اعنى به في بحث عن الخرافات . اذ الاساطير عنصر حضاري يروي تاريخا مقدسا يستوعب بداية الخليقة على ما يقول لويس سبنس (١) في كتابه بالانجليزية « مقدمة في علم الاساطير ». كما أجد في ديوانه امورا قد تمس بعض أنواع من الاساطير كالسحر والطب الكهني والحكمة الاخلاقية ، وهذه تعنيني لانها أقرب الى المعنى الذي أقصد اليه من الخرافة،

Lewis Spence, An Introduction to Mythology, Lodon 1931, P. 156. (١)

بجانب القصص الخرافي الذي برز فيه شعراء الجاهلية ولا سيما أمية بن أبي الصلت . والآن علينا بذلك النص الذي ورد في داليته «يا دار مية بالعلياء فالسند » وهو :

ولا أرى فاعلا في الناس يشبهه ولا أحاشي من الاقوام من أحد
الا سليمان اذ قال الاله له قم في البرية فاحددها عن الفند
وخيّس الجن اني قد أذنت لهم يبنون تدمر بالصّفاح والعمد
******
أعطي لفارهة حلو توابعها من المواهب لا تعطى على نكد

وبين أول بيت في النص وآخر الابيات يقول الشاعر ما يريد على الحقيقة في مجال مدح النعمان بن المنذر ، فهو لا يرى فاعلا اكثر عطاء منه لراحلة فارهة . والتشكيل الخرافي ــ وهو يستند الى تراث شعبي بعيد عن حقيقة القرآن الكريم ــ في البيتين الثاني والثالث . فان تدمر لم يبنها سليمان عليه السلام ، لانها لم تكن مما يقع في حوزته من ارض الشام ، فهي قريبة من حمص بنحو ثلاث مراحل . ونقل الالوسي عن الثعالبي ان الشاعر انما صدر عما اعتاد أن يصدر عنه العرب في مجال المبالغة ــ أي الفن ــ لا الحقيقة، تماما مثلما زعموا ان عبقرا اسم بلد الجن فينسبون اليه كل شيء عجيب . ومن ثم زعموا أن تدمر من بناء الجن لما يرون من قوتها الباهرة وصنعتها العجيبة ، اذ كانت قد رفعت بالصفاح والاعمدة الرخام الابيض والاشقر (١).

وفي القصيدة نفسها تشكيل خرافي آخر قوامه ما روي عن زرقاء اليمامة ، وكان اسمها عنز أو يمامة من جديس البائدة ، وفيه يقول (٢):

أحكم كحكم فتاة الحي اذ نظرت الى حمام شراع وارد الثمد
يحفه جانبا نيق وتتبعه مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد
قالت : ألا ليتما هذا الحمام لنا الى حمامتنا أو نصفه فقد
فحسبوه فألفوه كما حسبت تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكملت مائة فيها حمامتها وأسرعت حسبة في ذلك العدد

---

(١) راجع الديوان ٨٢ ط. تونس ١٩٧٦ ، بلوغ الارب في معرفة أحوال العرب١: ٢٠٨.

(٢) الديوان ٨٤ ، ٨٥ .

وفي كتاب « نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب »(١) أن الزرقاء كانت أول من ملك من جديس بعد طسم وقد اختيرت لحكمتها وفضلها ، وقال ان فيها قال النابغة للنعمان « احكم كحكم فتاة ...» وقد جرى المثل فيما أشار اليه الشاعر فقالوا « أحكم من زرقاء اليمامة » وكانت قد أبصرت حماما يروم الورد وهي في مضيق ، فقالت :

ليت الحمام ليه　　الى حمامتيه
ونصفه قديه　　تم الحمام ميه

قال ابن سعيد : « كان الحمام ستا وستين ، ونصفه ثلاث وثلاثون ، فذلك تسع وتسعون وثها حمامة ، فيكتمل بذلك مائة» (٢) .

وفي موضع ثالث من الديوان(٣) يذكر وعيد أبي قابوس النعمان بن المنذر، ويصور حاله ازاءه في تشكيل تشبيهي يستند الى خرافة متأصلة في المجتمع الجاهلي ، فهو يقول :

وعيد أبي قابوس في غير كنهه　　أتاني ودوني راكس فالضواجع
فبت كأني ساورتني ضئيلة　　من الرقش في أنيابها السم ناقع
يسهّد من ليل التمام سليمها　　لحلي النساء في يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سمعها　　تطلقه طورا وطورا تراجع

والحية الضئيلة من اخطر الحيات عند العرب ، وكثيرا ما يتناذر الراقون بعضهم بعضا لدغتها او سمها بأقوال هي من نفثات السحر عندهم ــ كما يقول شارح الديوان ــ ويحاول الآخرون أن يعلقوا على السليم ــ أي اللديغ ــ الكثير من الحلي الذهبية ليبرأ ، وكانوا يعتقدون انهم اذا علقوا الرصاص مات . وقد قيل لاحد الاعراب أتريدون سهره ؟ فأجاب : ان الحلي لا تسهر،

---

(١) لابن سعيد الاندلسي ، نسخة مصورة أقوم بتحقيقها ١٠ ش،

(٢) « فقد » و « قدية » اسم فعل يعني «فحسب» وذكر الاصمعي أنه اذا كان الحمام بين جانبي نيق (أي أعلى الجبل) كان أشد لعده ، لانه يتكاثف حيث يكون بعضه فوق بعض، واذا كان في موضع واسع كان أسهل لعده .

(٣) صفحة ١٦١ من قصيدته التي مطلعها :

عفا ذو حسى من فرتنى فالفوارغ　　فجنبا أريك فالتلاع الدوافع

ولكنها سنة ورثناها(١). واستعان النابغة بهذه السنة ، ربما علـى التقليد ، وربما لايمانه بأن تعليق الحلي ـ كالجلاجل ـ يجعل السليم متيقظا ، لانه لو نام سرى السم فيه فيهلك !

والوقوف عند النابغة أكثر من ذلك اهدار لقيمة الخرافة في اشعـار غيره ، فاذا جاوزناه الى أمية بن ابي الصلت ، وصلنا الى بحر عجيب . فثمة أمواج متلاطمة ، وثمة ريح رخاء ، وثمة كهوف واغوار . المرء لا يسعه الا أن يعجب بذلك المتأله الذي وضع رأسه برأس رسول الله (ص)، ثم مات معاندا . ولقد نظم في خرافات الاولين ـ على أنه تاريخ ـ وقدم عدة صور للتوحيـد، غير أن شعره لم يخل قط من خيال سداه الخرافة ولحمته ، وأمامنا نـص واحد من شعره يقول فيه :

سنـــة أزمـــة تبرحُ بالنـــا ... س ترى للعضاة فيها صريرا
لا على كوكب تنـوء ولا ريـ ... ـح جنوب ولا تـرى طحرورا
ويسوقون باقر السـهل للطو ... د مهازيـل خشية أن تبـورا
عاقدين النيران في تكـن الاذ ... نـاب منها لكي تهيج البحورا
سُلع مـا ومثلـه عشر مـا ... عـائل ما وعـالت البيقـورا

فهذا التصوير قائم على خرافة جاهلية تقول ان العرب كانت اذا امسكت السماء عنهم وأرادوا الاستمطار عمدوا الى السلع والعشر فعقدوهما في اذناب البيقور ـ أي البقر ـ واصعدوها في الجبلَ الوعر الى الغرب من دون الجهات بعد أن يضرموا في النبات النيران ، وترتفع أصواتهم بالدعاء . وقد قال ابن الكلبي : « انما يضرمون النيران في أذناب البقر تفاؤلا للبرق بالنار » ولم يذكر أن ذلك كان ضربا من طقوس الاستسقاء ، وكان لدى جماعة من دون جماعة ، حتى ان شاعرا اسمه ودك او ورلالطائي سخر منهم بقوله (٢):

لا درّ درُّ رجال خاب سعيهمُ ... يستمطرون الازمـات بالعشر
أجاعل أنت بيقورا مسلّعـــة ... ذريعـة لك بين الله والمطـر

واصل في الخرافة الى جماعة الذؤبان ـ خلعاء العرب ـ وفيهم العشرات ممن تحدث عن الجن والغول وقد جعلوا لهما صورا غير معينة أو ليست ثابتة،

---

(١) راجع بلوغ الارب ٢ : ٣٠٤ .

(٢) راجع اللسان مادة « بقر » والحيوان ٤ : ٤٦٨ ، وصبح الاعشى ١: ٤٠٩ ومن السلع المسلعة وكانت العرب تستعين بحطبة وبحطب العشر في اشعال النيران .

لان ادراكهم لهما لم يكن مستمدا من أبعاد حسية واضحة ، انما يتحقق كل الادراك بالوهم لانه في الاساس خرافة . وسواء كنا مثاليين فنضع الحدود الادراكية أو التصويرية جزء من موضوعية ، فلا شك أننا في الحالين نوافق هؤلاء الذؤبان على أنهم عاشوا تجارب مثيرة ورأوا ما جسدته الخرافة في صور مكنتهم من معرفته . وهنا يطالعنا تأبط شرا الذي وصفه أبو كبير الهذلي وصفا رائعا(١) ، يطالعنا بنونية حسنة يقول فيها (٢) :

ألا من مبلغ فتيات جهم بما لاقيت عند رحا بطان
بأني قد لقيت الغول تلوي بمرت كالصحيفة صحصحان
فصدّت فانتحيتُ لها بعضب حسام غير مؤتشب يماني
فقدَّ سراتها والبرك منها فخرت لليدين وللجران
فقالت : ثن • قلت لها : رويدا مكانك انني ثبتُ الجنان
ولم أنفك مضطجعا لديها لانظر مصبحا ماذا دهاني
اذا عينان في رأس دقيق كرأس الهر مشقوق اللسان
وساق مخدج ولسان كلب وثوب من عباء أو شنان

ويبدو هذا التشكيل قمة في رفض نظرية الانعكاس Theory of Reflection التي يصدر عنها الماديون الجدليون ، لان الشاعر أوجد المادة أو فلنقل أوجد موضوعا اعتقد بانه حقيقي ، فلم يستقل قط عن وعيه . في حين أنهم يرون أن المادة حقيقة موضوعية تبدو مستقلة تماما عن ادراكنا . ولما كانت حواسنا صورة العالم الخارجي ، فانه يعز وجود هذه الصورة من غير الاشياء المصورة. ويعني هذا أن المادة موجودة قبل الوعي ، فاذا كان ذلك كذلك فان تأبط شرا أوجد الجسم قبل أن يعي به فنيا . ويوشك أن يشبهه في هذا ـ بل في كل ما يدخل مجال التشكيل الخرافي ـ أبو عبيد أيوب العنبري ، وكان أحد الذؤبان أيضا ، ومن أكثر الذين تحدثوا عن الغول(٣) :

فلله درُّ الغول أي رفيقة لصاحب قفر في المهامه يذعر
أرنّت بلحن بعد لحن وأوقدت حوالي نيرانا تلوح وتزهر

---

(١) راجع لاميته التي يقول فيها :
ولقد سريت على الظلام بمغشم جلد من الفتيان غير مثقل
(٢) بلوغ الارب ٢ : ٣٤٢ .
(٣) السابق ٢ : ٣٤٧ .

وتحكي الخرافات أن الغيلان توقد بالليل النيران للعبث بالسابلة ولايقاعهم في حبائلها ، وقد تحدث الجاحظ كثيرا في حيوانه عن تلك النيران . وحديث النيران ـ على أية حال ـ مشوب بالعجب العجاب ، فبعضها قدس ، وبعضها كنار المهول ونار التحاليف خيف منه(١) .

وما دمنا ذكرنا الغيلان فان ذكرها يفرض علينا أن نقول ان قوما من الاولين رأوا انها « ساحرة الجن » وهي تتصور في شتى صور، ودليل هذا قول كعب بن زهير(٢) :

فما تكون على حال تدوم بها   كما تلوّن في أثوابها الغول

والغول غير السعلاة، وبعض الاولين قال عن السعلاة انها اخبث الغيلان، وقد زعم القزويني أن عمرو بن يربوع كان ابن سعلاة من رجل تميمي « وكان الملك من الملائكة اذ عصى ربه في السماء اهبط الى الارض في صورة رجل كما صنع بهاروت وماروت . فوقع بعض الملائكة على بعض بنات آدم عليه السلام فولدت جرهما .... ومن هذا الضرب كانت بلقيس ملكة سبأ ، وكذلك ذو القرنين »(٣) . وهذه احالة من احالات الوهم والتصرف في الخيال ، تشبهها احالات الجن ومعيشتهم مع الناس عمارا يأكلون من زادهم !

وندع تلك الخرافات وما أملته من التشكيلات التي لعب فيها السرد والوصف القصصي الدور الاول فيها الى ضروب اخرى من التشكيلات المثيرة نراها عند شاعر يقول عنه ابن قتيبة في « الشعر والشعراء » انه عاش نحو ثلاثمائة سنة ، وهذا الشاعر هو عبيد بن الابرص الاسدي ـ من مضر ـ ولنسمع اليه يقول :

فالشمس طالعة وليل كاسف   والنجم يجري أنحسا وسعودا
حتى يقال لمن تعرّق دهره   يا ذا الزمانة هل رأيت عبيدا
مائتي زمان كاملين وبضعة   عشرين عشت معمرا محمودا
أدركت أول ملك نصر ناشئا   وبناء شداد وكان أبيدا
وطلبت ذا القرنين حتى فاتني   ركضا وكدت بأن أرى داودا
ما تبتغي من بعدهن أعيشة   الا الخلود ولن تنال خلودا

---

(١) انظر المفصل في تاريخ العرب ٦ : ٦٩٧ .
(٢) ديوانه ٨ ط. دار الكتب سنة ١٩٥٠ .
(٣) عجائب المخلوقات ١٩٨

وراء تلك الابيات رصيد كبير من الانعكاسات الخرافية مست كل شيء حتى عمره، واجترأ بتلك التشكيلات على التاريخ الاسطوري فجعل شداد بن عاد بداية لحياته ، وقرن به ذا القرنين ونصرا او بختنصر ان لم يكن يعني به أحد ملوك اليمن . وقد بدت تلك العطاءات حقيقة موضوعية اذا قيست بعالمه الشعري ، وهو عالم غريب ، لانه هو نفسه تعرض لاكثر محنة آخرها واقعته مع المنذر بن ماء السماء جد النعمان بن المنذر . والروايات تقول انه كان لهذا الملك نديمان تعجل في قتلهما ثم ندم على ما فعله ، وجعل لذكراهما يوم بؤس ، وكأنه شاء أن يعدل فجعل ازاء هذا اليوم يوم نعيم . وكان في ملكه بناء عظيم مزدوج التكوين اطلق عليه « الغريان » وقد قيل انه هو الذي بناهما ، والبيت التالي يدل على أنهما يضرب بهما المثل :

لو كان شيء له أن يبيد على   طول الزمان لما باد الغَريّان

وتقول الروايات ايضا أن هذا الملك الجبار كان يضع سريرا له بين الغريين ، فاذا كان في يوم نعيمه فأول من يطلع عليه ــ وهو على سريره ــ يعطيه مائة من ابل الملوك ، واذا كان في يوم بؤسه فأول من يطلع عليه يعطيه رأس ظربان(١) ثم يأمر بقتله ويغري(٢) بدمه الغريان. وفي أحد أيام بؤسه طلع عليه عبيد وقد أسن ، فصاح فيه الملك : الا كان الذبح غيرك يا عبيد ؟ فأجاب الشاعر : أتتك بحائن رجلاه ! فقال له الملك أو أجل قد بلغ اناه .. انشدني فقد كان يعجبني شعرك . فقال عبيد : حال الجريض(٣) دون القريض ... فقال له بعض القوم ما اشد جزعك من الموت ؟ فقال :

لا غرو من عيشة نافذة   وهل غير ما ميتة واحده
فأبلغ بني وأعمامهم   بأن المنايا هي الراصده
لها مدة ، فنفوس العباد   اليها وان كرهت قاصده
فلا تجزعوا لحمام دنا   فللموت ما تلد الوالده

فقال له المنذر : لا بد من الموت ، ولو عرض لي ابي في هذا اليوم لم اجد بدا من ذبحه ، فأما اذا كنت لها فاختر من ثلاث خصال : ان شئت من

---

(١) دويبة اكبر من جرو الكلب نتنة الرائحة .
(٢) يطلي .
(٣) الريق .

الاكحل(١) وان شئت من الابجل(٢) وان شئت من الوريد(٣) فقال : ثلاث خصال مقادها شر مقاد وحاديها شر حاد ولا خير فيها لمرتاد ، فان كنت لا بد قاتلي فاسقني الخمر حتى اذا ذهلت ذواهلي وماتت لها مفاصلي فشانك وما تريد ! فأمر المنذر له بحاجته من الخمر ، فلما اخذت منه وقرب ليذبح أنشأ يقول :

وخيَّرنـي ذو البؤس في يوم بؤسه   خـلالا أرى في كلها الموت قد برق
كمـا ُخيرت عـاد من الـدهر مرة   سحـائب ما فيها الـذي خيرة أنق
سحـائب ريـح لم تـوكل ببلدة   فتتركها الا كمـا ليلـة الطلـق

وقصد عبيد ولما مات طلي بدمه الغريان(٤) لكنه قبل أن يموت لم يشأ أن يودعنا الا بصورة يستمد عناصرها من واقعة عاد الذين ارسل فيهم هود عليه السلام . ويذكرنا حديثه عن ذي القرنين باشارة اسعد أبي كرب تبع الأوسط ــ ويقال له تبع بن كليكرب ــ الى ذي القرنين نفسه ، وذلك في قوله:

قد كان ذو القرنين قبلي مسلما   ملكا تدين لـه الملوك وتشهد
من بعـده بلقيس كانت عمتي   ملكتهم حتى أتاهـا الهدهد

وهذا من قبيل الخرافات يزجى خبرا في عرف البلاغيين ، ولنا أن نتقبله أو نرفضه ولا سيما أن الاجماع قائم على رفض هذا الشعر من حيث أن قائله أسعد . غير أنه لا يعنينا ــ هنا ــ قضية الحمل وما يتصل به من وضع، اذ المعول على قدم الشعر فقط ، ولا بأس اذا كان من وضع شاعر قديم يعرف كل ما احيط بأسعد من أعاجيب . فقد كان مغرما بالنجوم ، ولم يكن يقدم على أعماله الا بأحكامها ، وروي انه هو الذي غزا جديسا وقتلَ زرقاء اليمامة، واكثر من هذا روي أنه أول من كسا الكعبة الانطاع والبرود ، بل أسلم قبل أن يبعث الرسول (ص) بسبعمائة عام ، حتى لقد قيل انه انشد :

شهدت على أحمـد أنـه   رسـول من الله باري النسم
ولو ُمـدَّ عمري الى عمره   لكنـت وزيرا لـه وابن عـم

---

(١) عرق في اليد .
(٢) عرق في الرجل .
(٣) عرق غليظ في العنق .
(٤) راجع القالي في ذيل أماليه ١٩٥ وما بعدها .

ويبدو أن الشاعر ـ مهما يكن ـ صاحب مخيلة بصرية تربطه بتيار الحكاية ربطا وثيقا ، بل ان كل شاعر يعتمد التشكيل الخرافي ، يجعل حكايته الرمزية مخيلة بصرية شديدة التمييز للافكار التي يوردها ، والتي تكون عادة تقديما وتمثيلا في آن واحد ، وهو في تلك الحال يمد أمامنا أسباب التعبير على نحو لا نطالبه فيه بالحقيقة كما يرويها التاريخ ، وبطريقة تستبعد نهائيا من اذهاننا ما يفيد بأنه يشكل مجازا محددا . بل حسبه ـ كلبيد مثلا أو النابغة ـ أن يجعل من شعره ترجمة عقلية ـ في تشكيل لغوي ـ للمفهومات التي تركز عليها الخرافات كمعطى حضاري كان وينبغي أن يظل كائنا ما ظلت الحياة .

الفصل السادس

الاسطورة في الادب المعاصر

مدخـــل :

قد يكون النقد الادبي من بعض الوجوه اشبه بفقه اللغة ، لانه في هــذه الحال وفي محاولة تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الاولى حيث كانت المشاعر والخيالات والاحلام تشكل معادلا حقيقيا للطبيعة وأحوالها . فــاذا صدر أي أديب عن نتاجه ، فاننا يجب أن نتخلى عن كثير من فكريات العصر حتى نفهمه الفهم الصحيح ، وذلك يربط لغته بتلك الاطوار التي اختلط فيها التفكير العقلاني بالتفكير الاسطوري . ومن هنا نفهم لماذا الاصرار الملح عــلى ربط الفنون ــ والادب منها فن ــ بالميثولوجيا والماضي السحيق كله ، ولمــاذا نقبل محاولات يونج لربط الحلم بالاسطورة على اساس وجود علاقة حقيقيــة بينها وبين العقل الباطن الجماعي.

ولعل افتتان الادباء بالتعبير عن طريق التشبيه والاستعارة والمجــاز المرسل ــ وكلها من تقليديات اللغة باعتبار ان لغة العصر تقريرية علميــة ــ لون آخر من وفاء الفن لماضيه . وأكثر ما يكون هذا الوفاء حين نجعل الاسطورة احدى صور التعبير كالاستعارة مثلا مع التسليــم باختلاف مصدرها ، ثم نصدر بها من اجل تجسيد القيم واقتراح الخلاص في مواقف الازمة والضيق.

لقد لاحظنا أن اليوت في رائعته « الارض الخراب » ينكب على الماضي

انكبابه على الرموز المبهمة والكنايات المعقدة (١). وتخطت الاسطورة عنده كل العصور ، وجادت عليه بالرموز فلم يجعلها محورا لنشاطه البلاغي بقدر ما جعلها كشفا عن أزمة انهيار القيم في أرضه الخراب .

ويذكرنا اليوت بالشاعر علي أحمد سعيد ــ وغيره كثيرون ــ وهو يصطنع اسطورة « تموز » كما يصورها الادب البابلي القديم في دائرتي الموت والبعث . وأكبر الظن أنه يحس كما لو كان موكلا بتأكيد « فكرة » الاسطورة في أكثر من قصيدة له ؛ غير أنه لا يستهدف « رصدها » في ذاتها والا كان عليه أن يعلن افلاسه وينتهي ، وانما هو يستلهمها ويتبنى أبعادها من اجل تصوير ضياع الانسان وموته على قاعدة تموزية ، أي ضياع من أجل أن يصل الى الحقيقة وموت من أجل أن يبعث لحياة جديدة .

وشبيه بأسطورة تموز ما يحفظه الادب المصري عن اوزيريس وعودته من عالم الاموات الى الارض فتجدد الحياة على سطحها كل ربيع ، وقد استغلها أكثر من شاعر محدث في معرض الموت والنوم والشتاء والليل ازاء البعث واليقظة والصيف والنهار، مؤمنا بأنها لا تعدو ان تكون من قبيل التجارب المتكررة تكرر أنماط الحياة .

ولم يكن الادب العربي القديم خلوا من محاولات ادبائه تجسيد معانيهم باصطناع الحكايات الخرافية والاسطورية وتضمينها حوادث تمتد أسبابها الى عصرهم ، فجرير شاعر النقائض الكبير يقول :

اذا ما الليل هاج صدى حزينا   بكى جزعا عليه الى الململات

---

(١) يحسن الرجوع الى مقطعات من هذه المنظومة في الديوان Selected Poems ونرى على سبيل المثال في صفحة ٥٢ اشارة الى العرافة Sosostris وهي تتحدث عن البحار الفينيقي وبيلادونا Belladonna سيدة الصخور ، وفي صفحة ٥٤ نرى رموزا شرقية في اطار خلاب يلعب فيه حيوان الدلفين وطير العندليب والملك البربري ادوارا في تشكيل الاسطورة ، وفي صفحة ٥٩ نماذج من الكنايات المعقدة حتى يشير الى Eugenidès التاجر الازميري في بيت شعر يردفه بأبيات يقول فيها :

ش. ي. ف : سندات تدفع عند الطلب
طلب مني بالفرنسية الدارجة
ان التقي معه في فندق كانون ستريت
واقضي نهاية الاسبوع في المتروبول

ثم يثب بعد ذلك الى حديث عن الساعة البنفسجية التي يرى فيها Tiresias العجوز ذو الثديين الانثويين المترهلين ، تلك المرأة التي تأتي بالبحارة من عرض البحر وتترك ملابسها وجواربها تجف في الشمس الغاربة ، وهكذا ... (ط. Faber & Faber).

فيستحضر اعتقاد العرب الاولين بأن القتيل اذا لم يؤخذ بثاره خرجت من رأسه «هامة» يقال لها الصدى فتصيح : أسقوني.. اسقوني ! ولا تسكت حتى يقع الثأر.. واذا لم يكن سبيل الى وقوعه واستعيض عنه بالدية ، فثمة طقوس وضروب من الكفارات المعقدة . ولاخذ الثأر ايضا مراسيم يشهدهـا او يمارسها أهل القبيلة باعتبارها جزءا من عقيدتهم ومن مكوّنات انطولوجيتهم. وفي البيت الشعري يتصل الواقع الاسلامي بالانطولوجية الجاهلية عند صدى المقتول — وهو الزبير بن العوام — وكان قتل غدرا في قبيلة خصمه الفرزدق. فعيرها بذلك الشاعر رابطا بين فكرة اسطورية ومنطق عصره في التبرير . ويبدو أنه كان مفتونا بالاسطورة نفسها الى حد بعيد ، وبخاصة في ثلب القبيلة ذاتها ، اذ يذكر صدى آخر لمزاد بن الاقعس قتل ولم تأخذ هي — في هـذه المرة — بثأره ، فقال :

وبـات الصدى يدعو عقالا وضمضما

فان جمعنا بين عصر الشاعر وماضيه ظهرت الحقيقة وارتبطت الاسباب. ومن ثم ينبغي أن نقدر تماما هذا الطراز الفني من التصوير على اساس الرجوع الى الاصل مهما نتوغل مع هذا الاصل في القدم . غير اننا نلاحظ أن جريرا وهو يرسم صورة الصدى كان يصدر عن ايمان بانه يقرر حقيقة ولا يرصـد أسطورة ، وتقريره الحقيقة في هذا الاطار التصويري تسليم ما بارتباط الفن بالاسطورة بالوحي بالحلم بكل رمز يكني به عن رغبة في حل سبق ان ارتضته التجربة الانسانية ، والتجربة الانسانية معادة وليس تحت الشمس جديد !

ولقد كان الرومانسيون — في الحق — أول من احسوا بثراء الاساطير في مجال الفن ، فطرقوها بحماس بالغ ، وان كان طروقهم من قبيل الزعـم بأنه تلقائي أو عفوي . والمعروف أن الخيال عندهم شيء سحري يقع خـارج الملكات الواعية ولكنه لا ينفصل عن الحقيقة ، ولهذا يتفقون على اعتبار الاسطورة جزءا من الواقع او هي متداخلة فيه ، فيذكرنا هذا براي يونج في ارتبـاط كل الاساطير باللاوعي الجماعي.

واستعان بها الرمزيون ايضا ، ولكنه استعمال الحلم ، حتى لكأن الادب عندهم لا ينبع الا من جبرية مبهمة مكانها العقل الباطن.. ومن هنا يعتقد كثير من الباحثين — وعلى رأسهم يونج — ان اي دراسة لتشريح أدب هؤلاء مصيرها الاخفاق المطلق ، ولكن لا باس من مناقشة لغتهم على قاعدة ولاء الخلف للسلف وربط عملهم بتراث الماضي البعيد .

ولكن هناك نوعا من الرمز يستحيل في آخر امره الى ان يكون عمليـة خلق لاساطير جديدة ، أو بعبارة اخرى يصطنع الاديـب فيها « تكنيـك »

الاسطورة . فيكتب عبد الرحمن فهمي مثلا « يوميات آموديس » قصـــة ، ويكتب صلاح عبد الصبور « لحن » قصيـــدة ، ومن قبلهمـــا كتب شلي « أوزمانديا س » Ozymandias of Egypt مستقطبا فيها خـــواطره العاطفيـــة واحساساته بالوحشة التي تشبه وحشة الصحراء(١)، كما كتب ييتس «ليدا والبجعة » عن غاية سياسية في الاصل ، والبجعة كما تعرف ترمز الى زيوس في الاسطورة القديمة .

تلك على أية حال أمثلة مفردة ولكنها دالة على قيمة الرمز وارتباطـــه بالاسطورة،ونستطيع أن نضيف ان المحدثين من ادباء العصر فاقوا الرومانسيين والرمزيين في الاقبال على الميثولوجيا . حتى لقد غـــدت عباراتهم كأنـــها امتدادات لتاريخ راسخ القدم ، فضلا عن وجود عبارات اخرى يومض الرمز فيها وميضا محيرا ، ولاول مرة يكون النور مثار احساس بالابهام !

فهل آن الوقت لنقول ان من اسباب غموض الادب المعاصر ــ ولاسيما الشعر المرسل منه ــ اصطناع الاسطورة وخلقها ؟

توظيف الاسطورة :

لا تعنينا الاجابة عن السؤال السابق ، لان امامنا سؤالا أخطر منـــه هو : هل ثمة قاعدة للاستعانة بالاساطير ؟ ويلحق به سؤال آخر هـــو : أي الاساطير الزم الى تعبيرنا الادبي الحديث ؟

والحقيقة أن امكانيات أية اسطورة لا يمكن أن تستغل الا اذا أتيح لهـــا الاديب الذي يفهم مغزاها لتعليق « حالته » بها ، ولا يشترط أن يرتبـــط الادباء بأساطير قومهم ، فليست الاقليمية بالفيصل في تقييم التعبير، فضـــلا عن أن الاساطير في بدئها كانت للجدود ، وهؤلاء ورثوها أحفادهم جيلا بعـــد جيـــل .

ومع ذلك فقد نلمح في اساطير الشعوب جانبا من مكونات شخصيتهم، غير ان هذا لا يعفينا قط من تأكيد علائق قديمة في هذه الاساطير . كهـــذه العلاقة التي تظهر في اسطورة تموز عند البابليين واسطورتي ديـــونيسوس عند الاغريق واوزيريس عند الفراعنة ، وكهذه العلاقة التي تظهر بين حوريس المصري المخلص وهرقل الاغريقي البطل وخريسنسبا الايراني المنقذ .

والامثلة اكثر من هذا ، غير اننا نكتفي بما ذكرنا لاننا سنرى ــ عنـــد

(١) راجـع : The Golden Treasure of the Best Songs and Lyrical Poems : p. 251, Oxford, 1941.

التطبيق ــ ان الادباء ينهلون من الاساطير دون نظر الى اقليم . فادونيس مثلا يستقل تراث الاغريق استغلاله لتراث العرب على حد سواء ، ويوسف الخال يتأثر عزرا باوند واليوت اللذين نهلا من ميثولوجيا الشرق ، وجيمس جويس يكتب « يوليس » متكئا على الاوديسا ، والسياب وصلاح عبدالصبور يستوحيان اوديب ، والثاني يسأم سأم اليوت ، وينتظر زوال الجدب الذي تمثله حضارة العصر .

ونصل على هذا النحو الى اجابة السؤال الاول ، وهو عن قاعدة الاستعانة بالاساطير . فليس يلزم والحال على ما بينا ان تقول ان الاستعانة بأسطورة هندية غير الاستعانة بأسطورة مصرية غير الاستعانة بأسطورة فينيقية وهكذا. وانما يلزم الفهم والتمثيل ، فهم الموقف المعاصر واذابته في شبيهه الاسطوري، ليكون الكل الذي يعطي الاحساس بالصدق التلقائي.

وفي ضوء هذا تصبح تجربة « سيزيف » أو « بروميثوس » أو«اوديب» مكونا عصريا أو مجالا للكشف عن أغوار انسان العصر ، وتكفي الاشارة لاحدها عند شاعر عربي لكي نسبر غور التجربة ، الا اذا ضعفت القرينة الى حد انها تعجز عن القاء الاضواء الكافية ، يقول ادونيس وهو يبرر بصورة اورفيوس :

عاشق أتدحرج في عتمات الجحيم
حجرا غير أنني أضيء
ان لي موعدا مع الكاهنات
في سرير الاله القديم
كلماتي رياح تهز الحياة
وغنائي شرار

ونحس على الفور بقصور الشاعر ، فلم تدل صورته على أورفيوس الذي كان يحرك بقيثاره وشعره الجماد ويبني بهما « سنيبا » ويهز أعماق « برسيفون » زوجة « بلوتو » الارضي . فضلا عن انها لم يستقم لها المدلول المباشر بحيث تكشف عن واقع نفسي معين ، وليس أدل على فشل الشاعر من صيحته في آخر القصيدة :

انني لغة لاله يجيء
انني ساحر الغبار

ولكن قد يكون الاختلاف في فهم « النص » دليلا على وجود القارىء القاصر ، فليس لازما ان يكون القصور من جانب الفنان ، وليس فهم القارىء

نفسه ـ من ناحية اخرى ـ مقياسا لاي توفيق ، وفي هذه الحال أو لكي يكون الخلف في أضيق الحدود ، يجب على الاديب أن يكون صدوره عن المناسب دائما ، والا فليكن استخدامه للاسطورة بلا قيد ما كان قادرا على الايهام والتجسيد ، فلا يحتاج الى الناقد الذي يقول مثلا : لقد ضاع البطل هنا كما ضاع يوليس أو أن البطلة تبحث عن « الحق » كما بحثت عنه ايزيس من قبل !

ان التعبير بالاسطورة ألزم اليه بساطة الاولين ، ويوم يصبح شهوة لتأكيد ثقافة أو رغبة في تعمية ، فانه يفقد هدفه الاصيل وهو : تصوير الوعي الحضاري بتلقائية افتقدها هو وارتبط بها القدماء .

التطبيق في النثر :

وفي الانماط النثرية يميل ادباؤنا الى استقطاب عناصر الاسطورة في عرضهم قضايا انسان العصر ، بل يحاول بعضهم ـ ولاسيما الشباب منهم ـ أن يغلفوا أفكارهم في صنور ورموز تجعل نتاجهم أكثر غرابة من نتاج سابقيهم. ولسنا نزعم في تبرير هذا انهم يحاولون الارتداد الى عصر الخرافة باعتباره يعطي الحلول النهائية لقضاياهم ، وانما نزعم انهم بدأوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم أنفسهم . ومن أسباب معرفة النفس ، التعامل بالتفسير الاسطوري باعتباره أقرب تفسير ، لانه يرتبط بالاعماق أو باللاوعي الجماعي اذا أخذنا بما يقوله يونج.

ولقد كان اتجاه الادب بصفة عامة ـ في الثلث الثاني من هذا القرن ـ نحو استمداد مادته من دراسة النفس وتعمق اغوارها ، عاملا مشجعا للاستقطاب الاسطوري ، ولا سيما عندما أخذ الكتاب يغيرون على اللامعقول مع انه احد مجالات العلوم النفسية . ومعنى هذا أن أدب اللامعقول ليس ـ على نحو من الانحاء ـ الا بعثا جديدا للاساطير ، ما دامت العناية قد اتجهت الى الغرص في متاهات اللاوعي وفوضوية الاحلام .

وربما كان توفيق الحكيم في مقدمة رمزيي المسرح(١) الذين استفتوا اللاوعي وخاضوا تجارب اللامعقول. ونستطيع ان نقول ان استخدامه لاسطورة شهرزاد بأبعادها الفارسية والبغدادية والقاهرية لا يختلف عن استخدامه أثرا من آثار الفولكلور في « يا طالع الشجرة » ، وان يكن ثمة من يؤكد انه انتقل

---

(١) في العالم العربي فقط ، وفي الغرب نرى ييتس واليوت وكوكتو وانوي واونيل. ومن الجدير بالذكر ان هؤلاء لم يكونوا يقبلون الاسطورة على علاتها ، بل يغيرونها حتى وان استخدموا شخصيات الابطال القديمة .

بمسرحيته الاخيرة الى الوجود الحيوي بعد ان قيد نفسه في « شهرزاد » بالرمز العقلي (١).

وقد اعلن توفيق الحكيم عن موقفه الجديد في مقدمة مسرحيته حين قال « وموقف الانسان في الكون موقف عجيب ، انه يريد دائما ان يتكلم وان يسأل وأن يتلقى جوابا » وكان هذا نفسه هو موقفه في شهرزاد ، فشهريار يسأل ، ووزيره قمر يسأل ، والعبد العشيق يسأل ، بينا تراوغ شهرزاد كما تراوغ الحياة او الطبيعة كما يقول المؤلف .

ويبدو أن توفيق الحكيم الذي شغل بجوهر الحياة في «يا طالع الشجرة» كان يحاول ان يتعرف على الوانها في « شهرزاد» وهو من اجل ذلك يقدم شهريار في لونها الفكري ، ويقدم وزيره في لونها العاطفي ، ويقدم العبد في لونها الشبقي .

شهريار يصرح لزوجته قائلا « ما انت الا عقل عظيم » والوزير يقول لها وقد حاولت ان تغويه « ما أنت الا قلب كبير » والعبد يقول بعد ان أغوته « ما أنت الا جسد جميل»(٢) .

وشهرزاد في تلك الابعاد نموذج يعكس الاستعانة بالاسطورة عن احدى المشكلات الاساسية التي تصدى لمعالجتها توفيق الحكيم ، وصور بها أعماقه في حدود ما منحته حضارة العصر . ولقد غدت المسرحية بعد طبعها أكثر أعمال المعاصرين عرضة للجدل ، وان تكن لم تقطع برأي ، الا ان يكون هدف المؤلف أن يسأل بلا توقع لجواب . غير أننا نلاحظ انها تكشف عن ازمة الانسان العربي — أو المصري بخاصة — الذي أوصلته تربيته المحافظة مع نزعته الى التحرر الى ما يعتبر قنقا او تطلعا نفسيا الى ما وراء ما يقال.

هل المرأة هي ما ترسمه يوطوبيا آبائه ؟

توفيق الحكيم لا يجيب ، ولكنه يحس انها ليست هي التي يراها في قناعها الحضاري . هي مريضة مرضنا ما وان يكن لا يشخص الداء ، وهي مسوقة بغريزة عمياء ربما كانت الحرية التي تمنح لها سبب عماها . ولكن اضطراب القيم هو نقطة البدء دائما !

وهو بعد ذلك تفتنه الرموز ، ولاسيما فيما يتصل بأساليب المعرفة . وقد وجد في الفولكلور وفي السحر والكهانة ما ربطه بالانسان الاول يوم كان يهرع الى الغيبيات يستفتيها . والنماذج التي لجأ اليها في « شهرزاد »

---

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل في العدد ٤٧ من مجلة المجلة (سنة ١٩٦٣) .

(٢) المسرحية ٥٥ ، ٧٥ ، ١١٢ (ط. الاداب — الثالثة)

كانت من المفاهيم التي لها علاقة بأسرار الشرق ، وهو يفترض ان قارئه عارف بها ومن ثم مر عليها في عجلة . وكان تعبيره عنها في صور محسوسة لا تحتاج الى تعليقات ، ولكنها لا ترتبط ارتباطا منطقيا . من هذه تقع الآدمي في دن سمسم أربعين يوما ، لا يطعم خلالها سوى الجوز والتين !

ومن المحقق أن المسرحية بمثل هذا كان يجب أن تغري بمسائل اخرى، فرأينا الدكتور طه حسين يكتب « أحلام شهرزاد » وقد عكس القسم الاكبر منها على أوضاع العصر السياسية . واستمد رمزه الاساسي من مكوناته الحضارية دون تمسك كبير بحرفية الحكاية على ما يرويها ابن النديم في فهرسته(١) أو يرويها صاحب السيرة الشعبية عندنا .

وقد رسم فيها شخصيات تشعر بعجزها وقلقها ، وهي تسعى للتمسك بالحياة بكل وسيلة . لكنها غالبا ما تفشل ، لانها لا تلجأ دائما الى العقل ، وعندما قدرت فاتنة ــ وهي تكاد تكون صورة شهرزاد ــ على هذا العقل انقذت المملكة من فناء مؤكد .

ويجد الدكتور طه حسين في شخصية فاتنة وتدبيرها نقطة لانطلاقه الى تحديد مصير الانسان المعاصر ، بغض النظر عن قوى الظلم وتدبير الاعداء، وهو متفائل وحاسم بعكس توفيق الحكيم ، فقد ردت الى الشعب حقوقه المغصوبة ، وبرىء شهريار ، وساد السلام .

واذا كانت شهرزاد طه حسين صدرت في أربعينات القرن العشرين ففي الخمسينات كتب عبد الرحمن جبير « شهرزاد ملكة » رواية أجاب فيها عن بعض ما يحيط بها وبخرافات « كليلة ودمنة » من تساؤلات . ويجب الا نتصور ان الكاتب احتاج الى أن يحدد « مغزى » معينا ، فلقد بدا انه لا يريد اكثر من مران عقلي برغم أنه يصرح في مقدمته « بأنها قصة الصراع العنيف الذي يدور في كل عصر حول طرائق الحكم » .

ومن المحقق ان المطالبة باشتراك الادب في معركة الحكم ليس امرا جديدا، ولكن الجديد عند جبير هو ربطه بين اساطير اكثر من بلد في دعوته . فكليلة ودمنة ذات الاصل الهندي تختلط بشهرزاد ذات الاصل الايراني ، ويخطط العقل العربي تخطيطات جديدة تضفي على السياسة مفهوما عربيا للعدل والمساواة .

وكان شعور المؤلف في روايته تجاه الماضي حادا ، واتخذت حدته

---

(١) راجع ما قاله محمد بن اسحق في الفهرست ٤٢٣ وما بعدها (ط. التجارية سنة ١٣٤٨) .

مظهر ابراز أغلب الشخصيات المشهورة عند الفرس والهنود ، فمن شهرزاد الى بيدبا ومن شهريار الى دبشليم ، الى صور اخرى ورموز لم تكن ميتة بين يديه ، بل تحركت ترسم وتدبر وتضع آفاقا لميثولوجيا جديدة اذا صح هذا التعبير ، وكانت في آخر الامر تصويرا لمبدأ سياسي محافظ يدعو الى الديمقراطية الملتزمة على أساس ان القرى الهامة في اي مجتمع توجد عند الاذكياء حتى اذا كانوا من صنف شهرزاد .

التطبيق في الشعر :

وليس يعنينا في النثر اكثر من هذا ، بين من كتب عن شهرزاد ومن كتب عن غيرها . فان انتقلنا الى الشعر ، فكأنما ننتقل الى الميدان الحقيقي للاساطير ، أو كأنما نسمع القصيد يقول : هذه بضاعتنا ردت الينا !

ونحن نقرأ أفكار الشعراء المعاصرين فنرى مادة هذه الافكار في رموز تجعل شعرهم عسيرا أكثر من أي شعر سابق . لقد كان ييتس يتحسر على اخفاقه في التوفيق بين رموزه وصلتها بالاحلام ، وكان كثيرا ما يلجأ الى رؤى النساك ويتحول الى الخمائل الحريرية السوداء – كما يقول ريتشاردز – وأما اليوم فيقوم الشعراء الشباب بمحاولات رائعة لان يكونوا مثله مع رفض التحسر كله ، وبتسليم بكل الاساطير الشعبية دون ايمان ولا انكار .

صلاح عبد الصبور مثلا يرحل كما يرحل السندباد ويحكي حكايات الغربة كما حكى حكايات المغول وقصص التوراة ، وطالما وجد ملاذه في رموز الصوفية والدراويش . ثم اهتدى في الفترة الاخيرة من حياته الى نوع من الشعر الغرامي ارتفع بايماءاته الى مستوى أعلى من مستوى شعراء الغزل العاديين . وأخيرا وبعد معركة متكافئة بينه وبين الواقع ، أصبح جحوده للمدنية الحديثة يشبه جحود اليوت بعد أن كان مجرد محاولات للتقرب منه .

وبدر شاكر السياب يرفض – فيما يبدو – الظواهر المعاصرة لانها اعراض للانحلال والعدم ، وهو يقلب صفحات حياته – وكان المفروض ان تكون مشرقة بعد السيادة العلمية التي تسم العصر – فلا يرى الا السواد ولا يسمع من رنين الكلمات سوى نعيق الغربان وارتطامات الفؤوس فوق اللحود وأنين الجوعى . وربما كانت حكايات « ياجوج وماجوج » و « قابيل وهابيل » و « فاوست » و « أوديب » و « الخضر » مما يؤكد احساسه بالعدمية ، غير أنه لدهشتنا يستعين برموز تموزية للتعبير عن فكرة النهوض الجديد او البعث المنتظر .

فهو شاعر موت وشاعر حياة ، وان يكن تصويره للحياة قائما على ضرورة

تقديم النذور للاله « بعل » ليعود الخصب ، وما أصعب المهمة ، ومن ثم فليكن العجـز :

ويمناي .. لا مخلب للصراع
فأسعى بها في دروب المدينة
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين ...
لكنهـا محض طينـة !

ويحضرنا هنا غير صلاح والسياب شعراء آخرون طفت عليهم اسـاطير الماضي أهمهم في رأيي خليل الحاوي ، واكبرهم سعيد عقل ، وأخصبهـم ادونيس او علي أحمد سعيد . وسكوتنا عن ذكر غيرهم لا يعني اهمالنا شاعرة كنازك الملائكة أو شاعر كعلي الحلي او يوسف الخال او بعض الشبان الواعدين من أمثال علي كنعان ومصطفى خضر . والاخيران يستغلان الصورة الاسطورية كمضمون يبعد عن اعوجاج المذهبيين، ولا يخضعون في الوقت نفسه للأساليب الرومانسية في التعبير .

وأنا أختم بادونيس لانه بديوانه « أغاني مهيار الدمشقي » الذي طبـع في بيروت سنة ١٩٦١ حاول ان يبحث عن ذاته الحضارية فأخفق ، مع أن أسعد رزوق يقرر أنه كان في خمسينات هذا القرن وبرغم الحاحه على الجدب والفقر واليأس واللاشيء يؤمن بعودة « تموز المنقذ » والغد الاحلى(١). ويبدو أن الشاعر وجد نفسه فجأة في ظروف سياسية لم يقبلها ، فترك دمشـق ـ في سنوات الوحدة ـ ولجأ الى بيروت ليضيع بين مغاور الكبريت وسحائب البخور وقد أصبح يمشي في الهاوية وله قامة الريح !

أصبح الشاعر الذي كان يتغنى بتموز كأسطورة لعودة الخصب الـى الارض اليباب ، كان كافرا بكل امل ، وحل الفراغ عنده في كل شيء . بـل تخلى عن تسميته بادونيس واختار « مهيار » ليكون حاكما يحيا في ملكـوت الريح ويخونه اصحابه ، واذا هو في « مدينة الانصار » غريب حتى ليحترق:

لاقيـه يـا مدينـة الانصار
بالشـوك أو لاقيه بالحجـار
وعلقي يـديـه

(١) تحسن مراجعة كتاب « الاسطورة في الشعر المعاصر » ص ٥٧ وما بعدها (ط. آفاق بيروت سنة ١٩٥٩)

قوسا يمر القبر
من تحتها وتوجي صدغيه
بالوشم أو بالجمر
وليحترق مهيار

وكان قد رحل كما رحل « يوليس » وبحث كما بحث « شداد عاد » وأراد أن يكون كما كان « سيزيف » في الاسطورة الاغريقية ، ولكنه انتهى الى الضياع حتى ليقول في قصيدته « أوديس » :

من أنت من أي الذرى أتيت
يا لغة عذراء لا يعرفها سواك
ما اسمك .. أي راية حملت أو رميت
تسأل ، الكينوس ؟
تريد أن تكشف وجه الميت
تسأل من أي الذرى أتيت
تسأل ما اسمي .. اسمي أنا أوديس
أجيء من أرض بلا حدود
محمولة فوق ظهر الناس
ضعت هنا وضعت مع قصائدي هناك
وها أنت في الرعب والبياس
أجهل أن أبقى وأن أعود !

اننا نرى علي أحمد سعيد في هذا الديوان شاعرا مجيدا بحق ، ولكننا نراه ايضا يتخذ من الغيبوبة المفككة وسيلة من وسائل التدمير . واذا كانت رؤاه ترفض كل علاقة بالوضع الذي جعله ينكر تموز فقد كان ينبغي الا يقلب العلاقات فيرمي غيره بالصبأ لانه في موقفه يبدو لهؤلاء الغير صائبا .

لكن لماذا ؟

لانه ـ في رأيي بعد أن خلق الانسان الجديد على أمشاج من التجريد الصوفي والسيريالية المعقدة اقتحم هذا الانسان في « أغاني مهيار الدمشقي »، وشرع يرسم نفسه في مجموعة من المتناقضات يستعيد لها لغات الاشياء ويكتب أسماءها او أسماءه هو فوق الماء وفي الهواء .

وفي ديوانه « المسرح والمرايا » الذي أصدره سنة ١٩٦٥ بعد «كتاب التحولات والهجرة » كان أكثر من صابيء ــ حتى في تقنيته الشعرية ــ مع أنه أوتي حظ أن يكون آدم الموجود وغير الموجود أو المتجسد واللامتجسد ، وبهذه الصورة الغريبة سبق ان رفض شتى المؤسسات القومية حتى وان كانت شيعية مع أنه شيعي :

هو ذا يرفض الامامه
تاركا يأسه علامه
فوق وجه الفصول

وأصبح في « المسرح والمرايا » بعد طقوسيات غامضة فيلسوفا غامضا وقد اكتشف عالمه الباطني الغامض ، حتى في الحلم ، وحتى في الرحلات التي يرفض ان تكون أقل عظمة وروعة من رحلة النبي محمد الاسرائية ، ويعرج مثله الى السماوات ، بل يجاوزه الى سماء ثامنة موجودة في لا مكان .

أتراه اهتدى الى اليقين كما اهتدى الامام الغزالي على الرغم من ان مدائنه التي يبتدىء فيها السقوط ...

صحراء من سعالى
تغــول
أو من قصب السعال

أهذا صبأ آخر مع أنه قال في « أغاني مهيار الدمشقي » يهاجم أو يتحدى صاحب السلطان :

سيدي أعرف أن المقصله
بانتظاري
غير أني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلجله

خليط من رؤى متوهمة ، ورموز بدائية تشير الى تركيب العالم كما يراه بلا تمييز بين الانساني والالوهي .. بين الفيزيقي والميتافيزيقي ، او بين الشهادة والغيب ! هذا برغم أن الشاعر من ذوي الثقافات العليا ، الا انه ــ كشاعر ــ لا يني يرتد الى عصر الثقافات الاسطورية كافرا بالايمان المؤسس على الوضعية والواقعية . ويظل آخر الامر مثاليا يتصور الكون على نحو

خاص ، وربما احتل الجنس الشهوي جانبا فيه يفرغ داخله انفعالاته بأساليب منها أسلوب الشعائر البدائية .. تقول المرأة السمراء بعد أن غسلت قدميهـا المرأة السوداء والمرأة الصفراء ، بما يشبه الحلم :

كوكب يرتمي علي
أنا الزهرة مختومـة ...
أنا النـار والموت عشيق
كشهـوتي مسنون
وتفتحت .. يطلع الموت في نهدي
وجهي سحابـة ...
ومراياي بروق وردية وغصون

وما لهذا أتحدث عن ذلك الشاعر . وانما لاشير الى عالمه الـذي ودع على فتحته ــ أو عند بابه الضيق ــ تموز ، وذلك لنلتقي غابات من الاسرار والتعاويذ والتهاويل ومهاوي السقوط .

الفصل السابع

الالـتزام الديـني

(١)

منذ قديم صاحب الدين الانسان ، فسلم به أحيانا ، ورفض احيانا أخرى أن يكون عنده متاحا لفهم الحياة . ومن بين أولاء وهؤلاء ظهر أدباء برزت عندهم مشكلة المعتقد ، ولكنهم كلهم ــ بلا استثناء ــ لم يستطيعوا ان يقرروا أنهم انتهوا الى الراحة المنشودة . وصدروا عن نتاج تردد بين سماحة الايمان وحمأة الالحاد ، فلم يجد الناس عندهم ما يجعلهم ينكرون المتعة الفنية . الا اذا كان التعنت رائدهم ، وفي هذه الحال يزعمون ان زندقة ابي العلاء المعري ــ مثلا ــ تحطم كل استمتاع بنثريته الرائعة « رسالة الغفران » وان كفر شلي بالانظمة المسيحية افسد مسرحيته « بروميثيوس طليقا » وفيها الحب الممثل في الطبيعة هو جوهر الدين .

ان هذا لا يمكن ان يحدث اذا برئت النفوس من الهوى ، ومن ثم ليس لنا بد من ان نسلم بتلك الظاهرة تاريخيا على الاقل . ونقرر في الوقت نفسه أن سلسلة المعارك العقيدية التي وقعت كانت من الايجابية بحيث تركت آثارها في النتاج الفني عامة . ودلت من قريب ومن بعيد على ان جوانب الخلاف قد تبدلت او كانت تتبدل ، وان من كان يقف مع اليمينيين في مدة ما ضم في مدة اخرى مع اليساريين . ثم ان خطوط المعركة ذاتها اضطربت وتشابكت بحيث أصبح من المحال أن نميز بدقة بين المعتقد الديني والموقف الحياتي كله . ولهذا كان من الطبيعي جدا أن يظهر فريق الادباء الذي لا يهتم كثيرا بمعتقده ، أو لا يجد مبررا ليعلن موقفه مع اليمينيين او اليساريين .

وما نظن ان من حق اي ناقد أن يحكم على هذا الفريق بالحكم الشائن،

لانه لو كان من المقرر أن يمتدح أحد النقاد من كان معه في أي موقف فليس له الحق في أن يذم معارضيه . ومن هنا نفهم لماذا لا يعتد بكثير من نقد الماركسيين حين يحملون على ادباء المسيحية ، ولماذا لا يعتد ايضا بنقد المتزمتين للماركسية ؟ أليس عجيبا ان يتجاهل الفريقان أن من اسباب الخيانة للنقد الادبي استسلام الناقد لاغراء العقيدة ؟

لقد أدرك أساتذة النقد هذه الحقيقة ، وكان ادراكهم لها أحد اسباب نزاهتهم وبالتالي أحد عوامل تفوقهم . ومن الامثلة البليغة على هذا — في تراثنا — الباقلاني والآمدي والجرجاني ، وقد استطاعوا ان ينظروا بعين الحياد الى مخالفيهم في العقيدة . بل قدموا واحدا كبشار بن برد — وهو الطاعن في الاسلام — على واحد كالبحتري في كثير من المواضع ، وكان هناك شبه اجماع بينهم على أن الاخطل المسيحي كان اشعر من جرير والفرزدق في موضوعات بعينها .

ماذا أقــول ؟

بل كان هناك من يؤكد ان الاسلام أضعف من الشعر الجاهلي ، على أساس ان الدين يقلم أظفار الشاعر ، وان الشعر الذي يستحيل « خطبة منبرية » كشعر حسان بن ثابت لا يمكن أن يرضينا دائما . وفي بعض السير الشعبية نجد عطفا من جانب المسلمين على شخصيات لا تأخذ بدينهم ، بل قد يقوم بدور الخيانة مسلم مارق يكشف عنه مسيحي صادق .

ان هذا الموقف القديم يذكرنا بموقف الدكتور جونسون — وهو أحد أساطين النقد — عندما قرأ ابتهالات كريستوفر سمارت للطبيعة قال « انا شخصيا لا امانع في الصلاة معه كما أصلي مع أي شخص آخر »(١) .

ويبدو أن جونسون لم يلق احدا يخالفه ، كما انه لم يخرج عن كونه يؤدي رسالته على وجهها الصحيح . ونستطيع من وجهة نظره أن نعزو تفوق أمثال سمارت — وعلى رأسهم هوبكنز واليوت وفروست — الى ما يعزي اليه تفوق ميلتون وشلي وماثيو ارنولد ، الذين كتبوا شعرهم بعيدا عن ظل العناية الالهية . انهم جميعا قادرون على ان يجعلوا قارئهم « يحسن الاستمتاع بالحياة او يحسن تحملها »(٢).

---

(١) الشعر لاليزابيث دور ٢١٢ ترجمة محمد ابراهيم الشموس (ط. منيمنة سنة ١٩٦١) .

(٢) السابق ١٢ .

(٢)

ولننظر الى بعض المحاولات التي تبذل اليوم في سبيل تأكيد ان الدين مقوم من مقومات المجال السلوكي للانسان ، ولهذا يجب الا نستغني عنه . انها من غير شك استمرار للمجاهدات القديمة ، أبرزها محاولات « اوجست كانت » وهو يقيم صرح فلسفته على أسس كاثوليكية بالية ، وأحدثها ما يقدمه المعسكر الغربي ـ السياسي ـ باسم المسيحية من أعمال فنية مختلفة منها : الافلام الدينية ، وطبعات الكتاب المقدس في صور فنية مغرية ، ونداءات لبعض القادة تشبه نداءات محمد والمسيح !

وعندنا في العالم العربي يصدر اكثر من واحد عن محاولات لتخطيط « الفن الاسلامي » فيكون عملهم امتدادا لما يؤديه المحافظون في مواجهة الافكار المتطرفة ، وأهمها المبدأ الذي يروج له الماركسيون وهو « الفن سلاح » والقاعدة التي يقف عليها الفرويديون متأثرين بنظرية داروين .

واني لارجو أن أشير الى أننا حتى لو اعتبرنا الفن سلاحا ، فليس معنى ذلك ان نأخذه بالمقاييس المادية ، فنجعل الاله بالضرورة مغروسا في الارض باعتباره قاعدة الهيكل الاقتصادي . كذلك لسنا ملزمين اذا سلمنا بما يقوله الفرويديون أن نزيل عن الانسان شفافيته او جانب روحانيته ، ثم نجعل غرائزه امتدادا حقيقيا وطبيعيا لغرائز الحيوانات التي سبقته .

كلا !

ونحن نؤثر أن نكون من جانبنا أمناء على الحقيقة مهما تكن طبيعتها . وعندما يصدر الاديب بأية فكرة عنها ، فهي شيء مصون ما كانت في حدود المناقشة .

لقد حدد بعض الدارسين منهجا للفن الاسلامي على أساس أن الاسلام ـ كأي دين سماوي ـ يبحث عن الحقيقة ، في حين يبحث الفن عن الجمال. بل على أساس الا يتحدث الفن الاسلامي عن حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية ولا يكون مجموعة من الحكم والمواعظ والارشادات ، وانما يكون شيئا أشمل من ذلك وأوسع ، يكون التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصوير الاسلامي لهذا الوجود .

هنا وجه الخطر ، وان يكن ثمة من يقرر أن الفن الاسلامي ليس من الضروري أن يتحدث عن حقائق الاسلام وشخصياته وأحداثه ، ولكن من الضروري أن يتحدث عن الحياة كلها في لحظات ارتقائها فقط .

وجه الخطر أن هذا يفرض مضامين مهما يكن لها أن تتنوع فليس ينبغي

أن تصف لحظات الهبوط الانساني . واعتبارنا الفن نقيضا للحقيقة لانه يبحث عن « الجمال » انكار لجوهر الجمال نفسه لانه حقيقة ، وان تكــن حقيقة وجدانية . وما لنا ننسى أن وجدانية الحقيقة شيء لا يلغيها ، كما لا تلغــي تجريبيتها جوهر العلمية باسم أن حقيقة الدين غيبية !

كان أولى بهؤلاء الدارسين الا يخططوا للمنهج على اساس ان يســألوا : في أي موضع يقف الاديب أو الفنان بالنسبة للاســلام ؟ لان طبيعة العمــل الادبي تفرض عليهم أن يسألوا : ما مدى قدرته على الاعطاء في موقفه الانساني كلــه ؟

وليس المهم في سبيل تقويم نتاجه أن نتأمل عنصر اللذة مثلا ونقيسهــا بالقاييس التي يفرضها الدين فقط ، وانما المهم ان نتأمل هــذا العنصر في حدود ما يهيئه لنا من حسن استمتاع بالحياة أو حسن تحمل لها ! ليس المهم أن نسأل : أهو بار أم خاطىء ؟ ولكن المهم ان نسأل : اهو من الادبــاء الاصيلين أم من المزيفين ؟

خلاصة القول اذن ان نذكر أن ضروب الفن وعناصره هي من التعــقد والتشعب بحيث لا يحق لاي ناقد أن يسفه أي أديب لمجرد انــه يؤمن او لا يؤمن بهذه العقيدة او تلك .

(٣)

ولقد يقال ان هذا يصح لو كان المعتقد ثانويا ، أما وان الاسلام يتغلغل في حياة أفراده فان مسألة التزامه ــ في الادب ــ يجب أن تكون محل تقدير. أفلم يصدر عنه شاعر كمحمد اقبال فبرز ذلك البروز الذي اقعــده في قمة الكبار ؟ ولكن يمكن أن يوضع مقابل الباكستاني الشاعر السوري عمرالاميري لنسأل: ولماذا لم يحتل هذا الشاعر العربي القمة نفسها ؟

وربما عن لنا ان نختار « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار كنموذج للواقعية في التصور الاسلامي ، فنسأل : أتراها ترقى الى مستوى « الطريق » التي كتبها نجيب محفوظ وهي فيها خطيئة ولم يستهدف بهــا صاحبها كالسحار تماما « تلذيذ القارىء» ؟ .

انا أعلم أن المقارنة ظالمة بقدر ما بين الكاتبين من عقم وخصوبة ، الا انني لا يمكن أن أضع واحدا كالسحار في النور واترك في الظلام نجيب محفوظ لانه لا يصدر عما صدر عنه غيره . بل ربما كان نجيب محفوظ في « أولاد حارتنا»

أخلق بالتقدمية من اي كاتب رمي بالمروق ، ولعل من حمل عليه امس يدرك اليوم انه لم يزد شيئاً في معارك العقيدة المستمرة .

وتحضرني لنجيب محفوظ هنا مجموعته القصصية « دنيا الله » وفيها شجب أسلوبه التقليدي في القص ، وتخطى حدود المظهر من الوجود الى مطلق الوجود . ولقد اصطنع العبث او اللامعقول احيانا ، ولجأ الى الرمز في اثناء مناقشته لقضيتي الحياة والايمان . ونلحظ بسهولة انه وهو يطلب منا ان نتجاهل الموت لعشوائيته ينادي بعفوية العقيدة ، ولكنه يلح على الاحساس بالغربة والضياع .

أتراه فقد الايمان ؟

لم يبدو وكأنه يرفض السعادة ويأبى ان يرسم طريق النجاة ؟

لعله انتهى الى أنه لا شيء موجود او الى ان الوجود المطلق هباء ، ومن ثم حمل كل كائن عناصر فنائه . والانسان الذي يعيش والانسان الذي يموت كلاهما عدم ، ومن ثم يجب ان يختلس ما يطمع فيه كما اختلس « برمجية البغايا » نشوة الاثم في جوار جامع الدرب . والحياة التي تنتهي فجأة بحبل على ما في قصته « ضد مجهول » لارخص من ان يحرص عليها أحد !

وهكذا ، وهكذا ..

حتى لنستطيع أن نقول ان نجيب محفوظ الذي سلم بمقدرات الدين في أكثر اعماله ، وقف ازاءها في هذه المجموعة وقفة المواجه المتحدي او وقفة المتسائل المشدوه ، ولنقل وقفة المحير امام أخطر المشكلات .

وفي قصة « جوار الله » وقصة « جامع الدرب » وقصة « زعبلاوي » شك عات ، وعبث ، وتجربة رصد للعلاقة بين المخلوق وخالقه . ولكن احدا لا يزعم أنه يجدف فيها ، وانه يجعل من صفات الله صفات لزعبلاوي الدرويش الذي يوجد في كل مكان ويعرف كل شيء ويشفي المريض ويهب الثراء ويسعد الشقي .

اننا لو اخذنا نجيب محفوظ بما يرسمه المتزمتون ، لفقدنا قاصا يستطيع بمواهبه الخصبة ان يجعل نفسه مجالا للدرس والمناقشة .

(٤)

اذن نرانا مضطرين الى القول بأن الاديب الكبير الذي لا يرضى طائفة المحافظين لديه دائما ما يقوله لهم بقدر ما يقول لغيرهم ، وهو يلفت المنصف

منهم دائما الى ضرورة التسليم بشرعية وجوده . وأي نقد لنتاجه يعلق بتحيز سابق ، يظل عرضة للرفض حتى يشفع بمحاولات نقدية اخرى . اما هـذه المحاولات فتبدو على الاقل في صورة استكشاف لعناصر البهجة والعبـوس، أو في تقييم درجة الصدق فيه ، أو في الوقوف عند رموزه التي تحمل في طياتها تلقائية الحدس واصالته .

ومع ذلك فلنقرر اننا لا نرانا محتاجين الى احد يحاول ان يقنعنا بمعتده لكي نؤمن بأي شيء ، وانما حسبنا ان نراه يصور بالكلمات احساسه بمطلق الحياة . واذ ذاك نصل معه اما الى نشوة الصوفي ، واما الى احساس الاخوة، وأما الى التعاطف ـ ولا أقول الموافقة ـ مع الشكاكين الذين يصرعهم الاخفاق.

وفي التدليل على هذا نقرأ من جديد قصة « زعبلاوي » أو « رسالة الغفران » فهل ترانا لا نظفر بالمتعة الكاملة ؟

ولنقرأ ايضا بعض ما يقوله ماثيو ارنولد لحبيبته في قصيدته « ساحل دوفر » بعد أن اعلن استحالة الاحتفاظ بأي معتقد :

أواه يا حبيبتي ! فلنكن مخلصين كل منا للآخر
ان العالم الـذي يبـدو
وهو يمتد أمامنا كأرض من الاحلام
متنوعـا بديعا جميلا
ليس به في الحقيقة بهجة ولا حب ولا ضيـاء
ولا يقين ولا سلام ولا ما بقي من الالم
ونحن هنا كأننا في سهل مظلم
يجرفنـا نفير النضال والهرب
حيث يتصادم جيشان أعميان في الظلام

وكذلك نقرأ ما يقوله شلي في أوزمانديس المصري ، وقد ذكرنا في فصل سابق انه يصور بهذه القصيدة وحشته . ونضيف انه على زهده في توكيد اي هدف اخلاقي واضح بها فانها برمزها لا تقل تأثيرا عن وعظيات المتزمتين، يقول :

قابلت رحالة من بلد قديم
فقال : هناك رجلا تمثال حجري ضخمتان وبلا جسم

تقفان في الصحراء وبالقرب منهما على الرمال
وجه مهشم مـدفون حتى نصفه
تدل شفته المتقلصة العابسة وروح التسلط البارد
على أن ناحته كان يقرأ تلك النوازع عنده
وبقيت لتظل مطبوعة على هذه الاشياء الميتة
وفوق القاعدة ظهرت هذه الكلمـات :
أنا أوزماندياس ملك الملوك
أنظر أيها الجبار الى أعمالي ثم ايأس
فقد عفا كل شيء •• وحول هذه البقايا
من الاطـلال الباليـة
تمتد الرمال المنبسطة قفرة جرداء بلا حد !

وقريب من ذلك ما صدر به صلاح عبد الصبور في ديوانه « النـاس في بلادي » اذ صور أبا الهول يتحدى كل شيء حتى الله نفسه . وفي القصيدة التي تحمل اسم الديوان يواجه الخالق بأسئلة عن الحياة ونفاذ كلمة القضـاء، ثم يصرخ في عتب مر أو في تحد ساخر :

يـا أيها الالـه
كم أنت قـاس موحش يا أيها الاله !

ومن المؤكد ان ذلك الاله لم يكن هو الذي تغنى له أغنيات الحب ، لان هذا كان صغيرا ، وكان ايضا اسمر ، ويعطيه خده قبل ان يمنع الحظوة عنه . ثم انتهى كل شيء كما يأمر الاله الكبير بأن ينتهي كل شيء ، وضاع معبوده فسمع الرياح تبكيه ! وفي ديوانه « أقول لكم » لا نحس تمردا قط ، كذلـك لا نحس استسلاما لاية غيبية . وكان ارتباط المضمون العقيدي فيه بقضيـة الانسان يشكل مجموعة من شعارات أصبحت في نهاية الامر ايديولوجيـة معتدلة لا جنوح فيها الى يمين ولا الى شمال .

ولكن غيره أعلن عصيانه الكامل كما فعل أدونيس الذي صلى لتمـوز ، ثم صلى للرفض . ونحن لا نزعم ان مجابهته للواقع على هذا النحو يعني نقمته على ما فيه من قصور ، وانما يعني أنه أصبح يؤمن بنوع من ارستقراطيـة فكرية جعلته ينكر كثيرا مما درج على التسليم به .

واما خليل الحاوي فيبدو المعتقد الديني عنده ولا سيما في «نهر الرماد» مجاهدة صوفية يمتزج فيها الله والزمان والطبيعة والروح . غير انها لا تصل الى مرحلة « الوجد » الكامل وتصطدم بتناقضات الحياة ، فلا يملك الا ان يصرح بأن الدين كالعلم لا طائل وراءه . ومع ذلك فقد نراه يتوسل الى تموز كما توسل الى ادونيس !

وهكذا نحس تلك البلبلة التي تكون دائما مجال بروز ، ونحس ان الشعراء كغيرهم من المشتغلين بالادب يقفون من الدين مواقف مختلفة ، ويرسمون الله صورا شتى ترتبط بشيء لا يمكن الاحساس به بدرجة واحدة وبصورة في كل حين . ولعل هذا يفسر احساسهم بأن ذاتهم مقيدة ، وان طاقتهم يستهلكها الصراع الداخلي من أجل الظفر بالايمان . اي ايمان !

وأكبر الظن ان الاديب الذي يستطيع ان يصور هذا الصراع يحطم عنه قيده ـــ ولو الى حين ـــ ثم يعود اليه عن طواعية ، ليعيش ازمته الى الممات .

البَابُ الثَالِث

دِرَاسَاتٌ تَطْبِيقِيَّة

الفصل الاول

أصابعنا التي تحترق

(١)

في هذه الرواية نتقبل انسان الدكتور سهيل ادريس في ايديولوجية لا تعتدي على نمو شخصيته ، وتعيش معه بمنطق الرواية دون أن تبدر منها بادرة للسيطرة على عقلية القراء ، حتى اذا دخلت معركة البقاء كشفت بتصرفاتها عن الضعف الذي يصاحب حياة البحث والقلق.

ان هذا الانسان ــ بهذا التخطيط ــ هو سامي وحده ، وقد وضعه المؤلف في اطار من الاحداث ذات الاساس الواقعي ، ومن خلاله قدم مواقف أبطال لم يكن لها غرض الا « تمجيد » كفاحه وهو يواجه تحديات الزمن والقدر وبين الحين والحين نرى منه ثمة وعيا يستهدف به ان يؤكد أنه ــ دون الجميع ــ يحرص على «المبدأ» حتى في لحظات ضعفه وانحطاطه .

وبرغم هذه الانانية ــ وقد نجح بها في تجسيد مأساة انسان العصر المثقف ــ فاننا نحس لونا من التعاطف استغله في الشكل الذي اختاره كي يبتعد به بعض البعد عن الشكل الكلاسيكي لاية رواية . ونحن هنا اذا اعتمدنا التصميم المعروف الذي يجعل « العقدة » مبدأ القص داخل عمليات السرد المنطقة ، فاننا نحس بافتقاد عنصر الروائية في الشكل الذي قدمه سهيل ادريس .

وتكمن الروائية الحقيقية في « أصابعنا التي تحترق » وراء اهماله الواضح للزمن الذي يوقت عادة سير الاحداث ، وهذا في حد ذاته نقطة من الممكن أن يهاجمه منها الكلاسيكيون ، كما يجابهنا بمأساة الاديب في

تصورات درامية لا تشغل حيزا واضحا ، وذلك بدوره خروج على الاسلوب المألوف . مع اضافة أن الاحداث والافعال لا يمكن أن تكون ــ عنده ــ محور العمل الروائي ، فان وراءها تيارات نفسية من الطريف رصدها بتلقائية وبساطة .

ان هذا الاتجاه ــ وهو يقترب من الخطة التي وضعها اللاروائيون ــ لا يتغير ، حتى وهو ينتقل بعد نصف الرواية من سرد على لسانه يختلط فيه الانا والهو الى سرد على لسان « الهام » البطلة الثانية في « اصابعنا التي تحترق » .

وفي الحالتين تتابع الصور ، دون ان يكون هناك اقحام من جانبه لتبريرها . بل لم يحاول قط أن يفرض حلولا ما ، مع أنه كان يحرص على ابراز موقفه المقرر ، وكان من السهل ان يتورط في بعض التقريرات الجامدة .

معنى هذا كله أن الرواية يجب أن تثير انتباه النقاد بشكلها الجديد ، او بصورتها التي اختارها لها سهيل ادريس . وهي قد توغر صدر التقليديين حينما يرون فيها جوانب من السيرة والسيرة الشخصية وصفحات من يوميات ولمحات من اعتراف ، كما أنها تقبل عن طواعية مناقشتها على بعض الاسس الموضوعة للرواية ، فتكون من ثم أشبه بالشيء السحري الذي يوجد ولا يوجد ويبرق وينطفيء ويكون شتى الالوان دون ان يضيع.

هي اذن الكائن الجديد الذي يتسع للحياة بكل تناقضها ، والذي يقبل ان يختلط فيه المونولوج الداخلي بالسرد الدرامي،وتمتزج به الحركة القصصية بالموقف الشعري ، وتتجاوب الأنا داخله مع ايقاع الحدث .

انها عملية ناجحة ، لا تختلف عن صنيع نابوكوف في « لوليتا » وتدين لخطة الوجوديين في القصة !

عملية لا يعيبها اختصار التفصيلات ، وان يكن يعيبها عنده اهمال ابعاد القضية خارج نفسه . فسامي صاحب مجلة ادبية ، صلب واقعي ، أوتي موهبة الداب والجمع بين المتنافرات ، ومنتم لا بد له ان يطمئن الى قيم ما . وكان من السهل ان يعكس المؤلف آثار ذاته وكأنه أراد أن يظهر في مستوى « المعترف » فقط .

(٢)

ولكن ما الرواية نفسها ؟

هي في الحقيقة لا تلخص ، وانما تظهر خطورتها في كونها تعبيرا عن قضية عربية متكاملة لا تتمايز فيها الابعاد السياسية والاجتماعية والفكرية، وبذلك يدق سهيل ادريس مسمارا جديدا في نعش نظرية « الفن للفن » . غير أن التزام سامي بهذه القضية ـ وهو موقف المؤلف نفسه ـ لم يصرفه عن أن يعيش تجربته كانسان يريد الدعة والحب والمال . وكان هذا النوع من التوازن هو الذي يلفت القارىء ، بحيث كان يضيع تساؤله عن مدى واقعية المواقف في حرصه على متابعة عاطفيات البطل .

واذ أقول « واقعية المواقف » فانما أعني انتفاء معادلها الفني بالفعل ، لانها في الرواية ذات أساس حقيقي ، أو هي نقل آلي لناس حقيقيين يسهل ذكر اسمائهم هنا . ولكن المؤلف الذي كتب « الحي اللاتيني » على نحو الاجترار العاطفي لم يكن ليرصد علاقاته لمجرد الامتاع الوجداني أو الدعاية المباشرة ، فان قصصه اذا ما نظرنا اليها ظهرت في مجموعها ذات اعماق تنطوي على فلسفة لا يسهل طرحها ولا يمكن ـ في الوقت نفسه ـ التحرر من التأثر بجماليتها .

واذن فنحن ازاء روائي ذكي قد يجابه بالموقف الفكري في قوالب هتافية، ولكنه يملك القدرة على أن يوحي بما يجعلنا نتعاطف تعاطفا كاملا معه . ولقد اصطنع مؤثرين رئيسيين في تطبيق هذا المنهج ، هما خلفيات المجلة وعطاء الاديب .

ان المجلة استخدمت محكا للاشخاص فكشفت عن جانب طموحهم،وبينت المخلص للقضية التي يعيشها سامي كأديب له حق وعليه واجب ، وقدمت صراعات المخلصين للقضية العربية التي توجت بانتصار المصريين في بورسعيد.

وأما عطاء الاديب فكان يظهر ـ بصفة خاصة ـ في منحاه العاطفي حتى لقد أشاع الاضطراب في اي مناوىء له سواء أكان هذا المناوىء من الارجوانيين أم من أصحاب الهلال . في حين لم يهبط بـ « كريم » الى أسفل مع انه رشح للخيانة ، وذلك لان عطاءه كان من أجل أن تسوى قضية العرب .

وهكذا نرى أن عاطفة سامي تكشف عن كثير من نقط ارتكاز الرواية. واذ ترد بعض مواقفها الى قصائد شعرية فانها تلزمنا بألا ننظر لرواد المجلة بانكار قدر ما نصدق عنهم كل ما يوصفون به ، فالانفعال الشعري ظاهرة لم تجمد ايديولوجية المؤلف بحال .

والى هنا تكون الحاجة لمعرفة المخطط الرئيسي للرواية قد بلغت الغاية فنقول : وهل يجدي تقديم هذا المخطط ونحن ترانا نرتفع الى مستوى فكري مثمر ؟ اننا نكون بهذا التقديم أقل التزاما بأخلاقية الرواية ، وعليه نفقد شاعرية «السرد» وايجابية الموقف . والى جانب ذلك لا تقدم تبريرا مقنعا لاشخاصه ، الا ان يكون قد قصر نطاق التعريف على طبيعته المشيدة من خلال طبيعتهم المدمرة .

ومهما يكن من شيء فان سامي يشترك في تأسيس مجلة « الفكر الحر» ويعوزه المال ، وفي هذه الاثناء تدخل الهام حياته فيرى فيها قضيته ويضمها اليه ، ولكن الارض التي يقفان عليها تميد بهما حتى يجدا نفسيهما معا على طرف مناقض للآخرين ، واذا ذاك تضيق بهما الامة وتكون المقاومة العنيفة التي تبديها « الفكر الحر » حتى تقف في النهاية على قدميها رمزا لتماسكهما. وفي الاطار نفسه تتحرك مشكلة الاديب العربي وتتشعب مقاييسها حتى لتبدو مجردة ، تحاول ان تفرض كيانه في هتافيات تتكرر . فالاديب لا ينبغي أن يزيف موقفه ، والادب السوفياتي ليس حرا ، والانقياد للمكارثية هو تماما كالخضوع للفاشية وهكذا !

وفي كثير من الصفحات نرى أن الدكتور سهيل ادريس حاول بهذا التكوين أن يجعل مشكلات الجيل مدار بحث فني خالص ، فموقفه من المؤسسة الثقافية ــ وهي التي تعينه على العيش وتوفر له بعض مال المجلة ــ يكشف عن طموح الاديب وتأزمه المالي معا ، وليس تلاحق شعوره بالقلق والسؤال عن حقيقة رسالة المؤسسة الا دليلا على الحيرة في تقييم الكرامة .

اما موقف كريم المتذبذب من الارجوانية فيبرز موضوع العلاقة بين المبدأ في حالة وجوده كنظرية وفي طريقة تطبيقه ، كما يبرز ضياع الانسان في نوع من السلوك المضحك . ولم يحاول سهيل ادريس ايضاح آرائه هو عن طريق استبطان مشاعر كريم ، لان سلوكه الظاهر كان أكثر من شاهد على هذا الرأي !

وثمة تجربة عصام حلواني ، فانها على الرغم من تأكيدها حرية الادب لا توفق بين رغباته ورغبات بيته ، فكان دمار عش الزوجية وفيه الصغار نذير خطر لمن يظن ان للأدب من حيث هو فن مطالب شبقية تتعارض مع الهناء العائلي .

وهكذا تتضح زوايا الرواية ، ثم تسطع الاضواء اخيرا على شبه انتصار لفنية الاديب مع احتفاظه بقيمته كانسان صاحب قضية ، وكرجل يعلق قلبه بأنثى واحدة او يرتبط بها على الاقل !

(٣)

أما أبرز نواحي التخطيط الاساسي فهو موقف المؤلف ، ولعله ينطوي على أسوأ انتهاك لطبيعة الرواية بحيث تبدو كما لو كانت معرض دعاية عنه، ففي تيهها بنرجسية البطل وقدرته تقرب ان تكون نسخة محـــورة من دون كيخوته ، وقسم منها موجود في كتابات الرومانسيين حيث تشـكل الروح « الفردي » الذي حاول الدكتور سهيل ادريس أن يؤكد من خلاله مسحـــة بطولية . الا أنه لا يتقمص في فصول « أصابعنا التي تحترق » شخصيـــة المصلح ولا شخصية الزعيم ، وانما يضفي على الناشئة الذين يخطبون ود المجلة صفات تقرر له هذه الزعامة ، ويظهر من دراسة المحتوى الفكري للرواية أن ذهنه كان أكثر ما يكون تألقا حين يعكف على ذاته وهي لا تريد ان تفقـد أي شيء حتى القدرة على الايمان !

لقد وضعت « أصابعنا التي تحترق » بطريقة نعرف منها ان الدكتــور سهيل ادريس يريدها أن تؤخذ على انها نتيجة فنية لايديولوجية شخصيـــة ــ وهذا ما يزيد في خطورة مغزاها ــ ولكن عدم افتقارها الى الفكرة العاطفية الفردة الى جانب التماسك الخلقي الذي ثبت قدمي البطل تحجب البطولات الاخرى التي تمر أمام العيان في بساطة بالغة !

فان حكمنا بشيء هنا ذكرنا أن هذا التماسك الذي حاول الدكتـــور سهيل ادريس أن يفرضه على سامي ، يدل على انتباه شديد الى نفسه التـي لا تريد أن تستقر ، وكلما تقدمنا وجدنا شخوص الرواية ــ بالقدر الذي يسمح لها المؤلف أن تظهر ــ تتلقى الحكم عليها بالانحلال في صورة اتهامات تبـدو في النهاية وكأنها سيقت ليرتفع سامي كما قدمنا .

ومما لا جدال فيه ان الجانب الخلقي غير المنتظم ، شديد الاتصـــال بالاساليب الوضيعة . ولهذا فان هاني الغريب يفقد احترام المبدئيين . ومـع ذلك فهو لم يدفع الى « جو » الرواية لتقرير هذه البدهية ، وانما ليباشر عملية « الدفاع » عن سلوكية سامي.

ان نموذج الاديب الذي كان التقدميون مولعين به هو الذي يقود معركـة المصير بالكلمة الصادرة عن الموقف الشريف ، وعندما تحلّ ازمة أيا كان لونها يتصرف وهو حذر من أن يستخدم لاغراض مشبوهة . ويبعد وسعه عن التلقين والالتزام الحزبي. ولهذا استطاع المؤلف ــ كغيره من التقدميين ــ أن يهيل التراب بقسوة على نماذج لم تسر وفق ما يتطلبه موقفه ، وليس من شك في ان هذا وهو يغضب غيره من اصحاب المبادىء يثير مشكلة طبيعة الانحـراف وكيف يقاس .

فنابوكوف الذي تعمق الحياة عرض لنا فظاعة السلوك الذي تهدر فيه كل القيم الخلقية في استدراج لوليتا له ثم الاعتداء عليه ، بحيث بدت سقطته نتيجة طبيعية للاحداث التي لم يقدر قط على دفعها ...

وبول بورجيه الذي جمد نفسية المجتمع في قوالـــب معقدة ضـحى بشارلوت في دم بارد ، وبرأ المعتدى عليها باسم الظروف التي كانت تدفــع الى تدبير الايقاع بشارلوت الغريرة ...

وتوماس هاردي في « تس دربرفيل » وفلوبير في « مدام بوفاري » وغيرهما ممن يرسمون البطل المسير نحو الخطيئة دون أن يحمل بين جنبيـه شرا،هؤلاء لا يجعلون الانحراف في حد ذاته جريمة ، مع أنه في نظر الاخلاقيين قضية يقطع فيها بالعقاب ! غير اننا نتقبل شخوصهم المنحرفة على نحـــو يختلف عن تقبلنا الانحراف الذي يقوم على معطى حقيقي ، ذلـك ان التحوير القصصي يفرض له أخلاقية فنية تغتفر فيها شتى النقائص . فهل يعني هذا انا نضرب صفحا عن خطايا هاني الغريب وأمثاله ؟

اخشى أن أقول لا ، وأقولها لسبب هين يرجع الى ارتباط هاني وغيره بالمعطى الحقيقي ، بمعنى أن معرفتنا بهم دون تدخل المؤلف فيهم بالتحويـر اللازم سلبهم روح الروائية فقسناهم بمقياس الصدق الخلقي فهبطوا وارتفع سامي الى عليين .

وارتفاع سامي لا يعني الا ارتفاع فلسفته وتحقيق مبـادئه ، بل لا يعني الا بلورة موقفه على أسس من الفهم لحاجات الانسان . وكأننا أمام وجودي كفر بالديمقراطية والماركسية والفاشية جميعا ! ولكنه ليس وجوديا كاملا يفقد ثقته في كل شيء ، بل هو يظل مخلصا للتحررية العربية ويظل قلبه عامـرا بالامل . وربما لو حاولنا تفسير الوجودية على أساس انها فلسفة البحـــث عن الحقيقة ، جعلنا الدكتور سهيل ادريس في دأبه ورفضه اليأس والموت وفي احساسه بالقلق ، أحد الذين يقدرون موقفهم على أساس وجودي واضح.

ومع ذلك فنحن لا نزعم أنه يقدم تجربة وجودية شاملة ، بل لا نزعـــم انه لم يأخذ الا وجهها الايجابي أو جوهرها الحقيقي ، فقد كان لا يصدر عن مذهبية جامدة ، وكأنما لم يعترف من الوجودية الا بالموقف الانساني المتأرجح بين الشك واليقين المتردد أبدا بين الدعة والتعب ، والا فقيم القلق الـــذي يصاحب الرواية من بدئها الى النهاية ؟

واذا كان قد رفض نهائيا ان يدلف من باب الحقيقة الكاملة فلأنه ابـن هذا الجيل الضال الذي لم يهتد اليها بعد ، ولانه يعيش قضية الانسان الممزق وليس قضية العربي فقط !

وقوة « أصابعنا التي تحترق » من قوة الالحاح على هذا الموقف من غير تحيز ، وقدرة الدكتور سهيل ادريس على البناء الفني تنجح دائما في تقديم حقائق مدعمة بأسانيد متفاوتة ، ومن ثم نجد للتفصيل الوجودي في « كفاح» سامي ميزته في أنه يبقي الرواية داخل موقفية معينة . فاحساس سامي متدفق ، وبطولته مثابرة ، ومحاولاته للتغلب على الخيبة المتلاحقة تبدو كلها في حيز المقبول . ولقد تحول مرة أو مرتين الى « سوبرمان » غير أنه كان يتراجع في الوقت المناسب ويقف عند الخط الذي يفصل بين النجاح والفشل. وكانت نهايته مشرقة من بعض الوجوه ، ولكنها من وجهة النظر الوجودية ليست حاسمة .

ولا يفعل الدكتور سهيل ادريس شيئا غير ان يكرر الشيء ذاته في علاقاته المالية والعاطفية ، فهو لا يكسب الى حد التخمة ، ويظل معلقا بين الشبع والجوع ، ثم هو لا يقطع علاقته ــ في حزم ــ بأديبة القاهرة الكبيرة . بل أن مغامراته النسائية لا تنتهي الى شيء ايجابي ، ويصاب بخيبة ظاهرة في علاقته بواحدة علقها منه عصام .

على أنه لم يكن أكثر خطأ منه في اعطائنا هذه الصور التي تمزق قيما قد لا يرفضها بعضنا . فحين يقدم الاديبة الناشئة المنحرفة جنسيا كان لا بد أن يبرر لهذا التقديم ، والا فلا داعي لكل هذه القسوة التي امتهن بها حياة الانسان السوية فيها .. وهو على أية حال لا يحمل فكرة تدمير الانسانية على هذا النحو المشين ، ولكن صورة هذه الاديبة وما يتبعها من محاولات اقتحمت بيت سامي لا يمكن في الواقع أن تجد لها مكانا في التصميم العام للرواية .

هذا ولعل سرحته الضالة وراء تفسير بعض المواقف لابطاله الذين لا يكادون يظهرون حتى يختفوا لا تلقى تقدير مفكر يحمل قيما معينة ، ومن ثم بدا كما لو كان ينشد نشر فضائح يريد قراءه على أن يؤخذوا بها !

أجل .. ان نفس الاديب مفعمة بكل أسباب الحياة ، في طيشه وقلقه ونزواته وآماله ، ولكن القاء الضوء على النشوز الذي تضطرب به حياته يكفي لتدميره الى الابد .

وبعد ، فأين موضع الدكتور سهيل ادريس بهذه الرواية ؟ انه برغم زهده فيما يمكن تسميته بالموقف الحاسم ، وبرغم رفضه تبرير اكثر من حدث، وبرغم اظهار بطله ــ الذي هو نفسه ــ في صورة ضحية الوجود .. فان سلوكه الخاص داخل اطاره الذي اصطنعه يضفي مودة على العمل كله ، وربما كان شعور المرء وهو يطبق عينيه على آخر عبارة في كتابه شعور من ينتظر

مزيدا ، فلعل هذه الاصابع التي تحترق حلقة من ثلاثية او رباعية تتقـــاطر على الايام .

لقد قدم الدكتور سهيل ادريس نفسه وتجربته ، وخطط في جــرأة وعزم ، ثم انتهى الى أنه مجرد انسان يريد ، وما أكثر ما يعجز عن تحقيق ما يريد !

ان « أصابعنا التي تحترق » بهذا كله ، بكل ما لها وما عليها ، عمـــل طيب ربما لو تفرغ المؤلف لمثله أجدى على فن القصة جدوى ليس من السهل انكارها .

الفصل الثاني

قصص قصيرة

(١)

رجال في الشمس

ليست هذه من القصص القصيرة ولا من الروايات ، وانما هي من النوع الذي يقع بينهما Novelette ويأخذ من كل أبعادا واغوارا . ولقد استطاع مؤلفها غسان كنفاني ــ وهو من قصاصي فلسطين ــ ان يجعل نفسه يطفر فوق الحواجز الفنية التي كان يبدو من المحال تخطيها .

هناك تقاليد تفرضها على الكاتب الفترة التاريخية التي يعيشها ، ولكنه اذا كان أصيلا تمكن من الارتفاع بها واستقطب فيها مشاعر الانسانية جمعاء. ولقد نرى طائفة من النقاد يهملون هذه الظاهرة ، أو لا تتسع مجهوداتهم لتمحيص دقيق لها، فينظرون اليها النظرة الاقليمية الضيقة ويقضون بهذه النظرة على عمل من الممكن أن يكون عالميا.

وقصة « رجال في الشمس » عمل من هذه الاعمال ، مع التسليم الكامل بأنها مؤداة بنغم عربي رصين !

ومع ذلك فأنا أومن بأن المحافظين لا يقبلونه بكل الرضى ولا ببعض الرضى . ولست أريد ان اشير الى امكان رفضه بالمرة ، لانه بخصوبته يجبرهم ــ فيما أذهب اليه ــ على أن يتمعنوا فيه على الاقل ، وهم لا شك مأخوذون فيه بعد ذلك بتجربة الانسان المضيع .. الانسان العربي الذي يريد أن يرتفع الى مستوى نكبة فلسطين ، فيرحل ، ويستمر الى الابد في الرحيل ، حيث تصبح الحياة مجرد محاولة للوصول .

ان غسان كنفاني يتخلى عن الشكل التقليدي للقصة ، وباستعماله طرق التعبير المختلفة ـ من سرد لا يخرج عن حيز الزمن ، الى رجعات قوامها التداعي المتقن ، الى مناقلة بين المتكلم والغائب في لحظة واحدة ـ يخطط لقصته التي يحكي فيها مغامرة فلسطينيين يريدون تخطي الحدود الى الكويت، كأرض موعودة لهم .

فاذا أمامنا « ابو قبيس » المعلم الذي احتاج الى عشر سنوات ليصدق أن شبابه وشجراته الصفار وقريته كلها ضاعت على أيدي اليهود ، وان عليه أن يساوم « الرجل السمين » الذي يهرب النـاس من البصرة الى الارض الموعودة ليحمله معه .

وبجانب المعلم العجوز نرى « أسعد » الذي اشتراه عمه لابنته ندى مثل كيس الروث ، فمضى بالثمن يبتغي بداية جديدة في الارض البعيدة ، وعبثا راح يساوم الرجل السمين .

دائما هذا الرجل .. فهو النقطة التي يلتقي عندها أبنـاء فلسطين المضيعة ، وهو النموذج الوضيع للأحياء ، أو لعله الحياة نفسها بكل واقعيتها ومرارتهـا !

ثم نرى مروان ، وقد طرد من دكان الرجل السمين كما طرد المعلـم العجوز وأسعد جميعا . ولكنه دون هذين سنا ، وكـان أخوه المهاجر في الكويت يرسل له ولاسرته مالا ثم كف يده عنه ، فكان عليه أن يبدأ الرحلة .

واجتمع الثلاثة ، جمعهم مهرب آخر متواضع اسمه « أبو الخيزران » طويل ، غامض ، ويعرض أقل أجر يدفع بعد الوصول !

كانت الخطة سهلة ، فأبو الخيزران يخفيهم داخل خزان ماء على سيارة يملكها ثري معروف باسمه تعبر نقط المراقبة في أمان ، وتتم عملية الاخفاء عندما تقترب السيارة فقط من احدى هذه النقط ، وفيما عدا ذلك فالثلاثة لهم مكان في الشمس فوق الخزان .

على هذا النحو تبدأ الرحلة طويلة ، شاقة ، والجو يلتهب ، والصحراء لا تريد أن تنتهي . ومن حين الى حين يقبر الرجال في جهنم الخزان ريثمـا يتم اجراء ختم الاوراق ، وعند آخر نقطة مراقبة يتعطل ابو الخيزران زمنا يطول قليلا عما يمكن ان يتحمله ثلاثة في خزان مغلق تصليه الشمس نـارا . وعندما يفتح الكوة عليهم ، يكونون في عداد الاموات !

ويواجهنا غسان كنفاني به وحده بعد ذلك ، ومن قبل وضعه في اطـار المعتدى عليه من جانب اليهود . هناك شيء فيه لا يبدو معه راضيا ولا ساخطا، ولكن حياته قائمة على سر يحمله في اجتراراته دون تصميم على شيء حتـى

ليكفر بقوميته ، هذا السر هو أن اليهود افقدوه ـ في احـدى العمليـات الجراحية ـ رجولته !

مأساة هؤلاء الذين ماتوا في الرحلة امتدادا لمأساته هو ، وقد كان من الممكن أن ينقذ من المصير الذي آل اليه وكذلك كان من الممكن انقاذهم . وهو لذلك دهش معذب يصيح بعد أن ألقى بهم في « مقلب » القمامة خارج البلد :

ـ لماذا لم تدقوا جدران الخزان .. لماذا لم تقرعوا جدران الخزان .. لـماذا لـماذا لـماذا ؟

وكان وصوله بالمأساة الى هذه المرحلة ، بعد أن فكر في حفر ثلاثة قبور لهم . وقد تقلص العدد الى واحد ، ثم لم يكن مثوى لهم الا القمامة دون ان ينسى أن يمد يده الى جيوبهم ويأخذ حقه !

هذه هي « رجال في الشمس » . واذا كان تكنيك غسان كنفاني يبـدو كما لو كان نفيا للزمانية وان لا سرد عنده يفضي الى محددات ، فانه لم يعجز عن مدنا بكل الايحاءات التي تجعلنا نكتشف كل شيء . وهو ينثر الحكايـات المتشابكة في عدم انتظام ، ولكنه لا يخلط بين السرد الذي يمكن ان نسميـه تاريخا وبين شهادة الحاضر ، وقيمة هذا الحاضر هي في أنه متحرك الـى الامام وان يكن المستقبل مخيفا يزحف نحـــوه بالخطر والعذاب والمشقـة والتعاسة .

أجل ولم يكن هناك صعوبة في تحديد معالم المأساة .. مأساة اصطياد القمة لمواجهة ذلك المستقبل المخيف ، ومأساة الرحلة حتى وان يكن البحث فيها بلا غاية الا البحث نفسه ، ومأساة مواجهة الموت دون ان تكون هناك قوة ما تدفعـه .

ان انسان غسان كنفاني ممزق ، ويريد أن يعيش بعد أن يجمع أشـلاءه . وفي محاولاته للحياة يواجه الفشل فلا يستسلم ، ويصير الى النهاية كتجربـة تشبه التجارب التي مرت به في صموده من قبل .

(٢)

منزل على شاطىء البحر

بينما نرى واحدا كنجيب الكيلاني في مصر يكتب « قبل الرحيل » عـن بنت الجيران الغنية التي يحبها الشاب الفقير ، نرى دريس الشرايبي فـي الجزائر يكتب « منزل على شاطىء البحر » . والفرق بين القصتين هو الفرق بين من لا يعيش قضية حقيقية ومن يعيش هذه القضية بعمق وادراك ، والفرق

ايضا هو الفرق بين منحى في القصة يأخذه الكلاسيكيون ومنحى آخر يتجه اليه الطليعيون .

ولكن العجيب أن يكتب نجيب الكيلاني هذا الشيء وفي مصر أمثال شكري عياد ويوسف ادريس ويوسف الشاروني وفاروق خورشيد . والاعجب أن يجد له انعكاسا في كل البلاد العربية ، في تكالب على المواقف الرومانسية المستهلكة مع التسليم بأن « القدر » يقرر ما لا نملك رده ، وهو لذلك واقع دائما . هي فلسفة أيدها الكلاسيكيون ولا يزالون يؤيدونها ، معتقدين ان الفن ليس ينبغي أن يحتج في كل وقت .

وما هكذا يعيش دربس الشرايبي ، وليس عن هذا يصدر على الاقل في قصته « منزل على شاطىء البحر » . انه يبحث كما يبحث أغلب الطليعيين، ويفشل أو يجعل البحث اهم من غايته ، وعندما يتعثر تعثر يوليس أو تعثر السندباد لا يبخل علينا بالتجارب التي يقصر عنها أي تقييم .

واول شيء يسترعي انتباهنا بقراءتنا تلك القصة ، انما هو خروجها على النمط القديم في القص ، واقترابها من عمل نجيب محفوظ في «الطريق» وعمل غسان كنفاني في « رجال في الشمس » . فلماذا حطم الشرايبي القيود التقليدية ــ لم يحطمها كلها ــ ولماذا ارتبط بدفقات اللاوعي متخليا عن كثير من التفصيلات ؟

هناك المضمون والرغبة في الغوص وراءه الى ما لا نهاية ؟

وقد آمن الشرايبي ــ فيما أظن ــ أن قواعد المدرسية فضلاً عن أنها متكررة دائما تحول دون التحرك الحر غير المقيد وغير المحدود !

وبطل الشرايبي لذلك يكره الجمود ــ وان تكن وظيفته كبقال او عطار ــ تفرض عليه أن يقف في دكانه . وقد شغلته هذه الرغبة كثيراً ، وعن طريقها فهم أنه ضيع ستين عاما من عمره جاهلاً او لا يعرف دخيلة نفسه على الاقل. فقرر أن يبيع دكانه ويرحل وراء الكشف والمعرفة ، ولا بأس من أن يكون النفي مقابل ما يريد .

هذا العجوز الراغب في البحث اسمه « برتلمي » ويسكن في مونت كارلو ، ومن مونت كارلو بدأ رحلة المعرفة ــ وقد تزود بكل شيء لاكله ومتعته ونومه ومستقبله ــ باحثا عن صخرة هادئة تطل على البحر ليبني عليها بيتا ينزله الى أن يموت .

وفي جو يشبه جو الاساطير التمس الصخرة على كل شواطىء البحر المتوسط ، ثم التمسها أيضا على طول شواطىء المحيط الاطلسي . وبعد ثلاثة اعوام في التنقل والتنقيب حط على احدى جزر « يو » القصية ، فقيد

عثر على الصخرة التي قدر أن أحدا لا يمكن أن يصل اليها . ومع ذلك أحس خطرا يتهدده. وهو يصل ليله بنهاره دارسا حالات البحر الذي سيواجهه وقد شغله مده وجزره سنوات اخرى كانت كفيلة بافساد كل ما أعده من ذخيرة للقوت والبناء ، ولكن تفكيره لم يفسد . فقد تبين أنه عبثا يبحث عن محال، وأن عليه أن يبدأ في منفاه الاختياري من جديد ، أي يفتتح دكان عطارة ليصل من حياته ما انقطع .

وهكذا تنتهي القصة بميلاد يشبه الميلاد الاول ، فيدلنا الشرايبي على أن الحياة حلقة مقفلة ، وأننا ندور فيها عبثا حتى وان طمعنا في ان نسأل : ما هذا العالم وكيف يثبت الانسان وجوده فيه ؟ ولا يرتبط هذا التساؤل بعمر معين ، فهو يصاحب الحياة كلها سنة بعد سنة ، بل يوما يوما وساعة ساعة، ويبرز دائما قلق أن يدهم الانسان موت قبلَ أن يدرك الشيء الآخر الذي فيه.

ونحن نحس من قريب أن الشعور بالنفي عنصر جعله الشرايبي من عناصر المأساة ، ولكنه يكون احيانا نظيرا او مقابلا او ثمنا للمعرفة . وعلى أن الرحلة قبل ذلك ــ مع اصطناع الحذر والدرس ــ أساس الوصول الى الخبيء أو الى الجوهر .

وذلك هو المضمون الكبير الذي حدده الشرايبي ببساطة ، وبدون صخب !

(٣)

التحدي

قرات في العدد الاول لسنة ١٩٦٤ من مجلة «الآداب» قصة قصيرة بهذا العنوان للكاتب المغربي ع. مطيع اصطنع فيها اسلوب الرسالة ، والقصة الرسالة ظاهرة فنية اولع بها كثير من الادباء منذ لفت الى جدواها صموئيل ريتشاردسن كما قدمنا في الباب الاول من هذا الكتاب . ولقد استغلت من بعد ريتشاردسن استغلالا رائعا في تحليل المشاعر بطريقة تبدو فيها كما لو كانت مجرد كشف لا زيف فيه ولا تمويه . واذا كان جيل الشباب لا يزال يغرى بها ، فلانها في كثير من الاحيان تبيح للقاص من المحظورات الفنية ما لا يرخص به في الاعمال الاخرى . وقد يصل الامر بها احيانا الى أن تخرج العمل الادبي كله من دائرة القصة ، فتكون من ثم مظهر تهرب أكثر منها مظهر مواجهة ، وتكون أيضا مأخذا يؤخذ عليه الاديب .

ولست أستطيع أن احدد تماما متى تصبح القصة الرسالة مجرد رسالة،

كذلك لا أستطيع أن أبين الى أي حد تخضع مواقف الرسالة وايماءاتها لقوانين القصة . فالامر على ذلك النحو معقد ، وفي امكان الفنان الذي يواجه ناقده بعمله هذا المعقد ان ينكر كثيرا من الاحكام التي تصبح ضرورية جدا في نطاق الاعمال القصصية الخالصة .

أقول ذلك لاسأل : هل « التحدي » قصة حقيقية او هي رسالة ؟

ان شيئا فيها يؤكد أنها قصة ، ولكن فيها ايضا شيئا يريد أن يسلبها اطار القصة او صورة القصة . وانا بين احتمالات القبول والرفض معجب بانطلاق الكاتب على رغم احساسي بانه سجين شخصيته . ويدفعني هذا الاعجاب ملحا الى طرح قضية الشكل جانبا كي التفت الى ابعاد هذه الشخصية وهي تعيش فلسفة من ضاعت منه مقدساته ، الحقيقي منها والزائف على حد سواء !

المؤلف ع. مطيع يشغله السأم والفراغ والعبث الذي يمارسه بكل «موضوعية» فيقدم رجلا يعيش أزمة ضارية ، بادئا به وهو يرد على كتاب وصله من صاحبته تبدي فيه استعدادها للحاق به مع أنها زوج وأم ولد . ولا نلبث أن نتبين بعد ايغالنا في الرسالة ان الرجل سجين أو منفي بالجنوب، وان التهمة التي وجهت اليه دينية مع أنها في واقع الامر سياسية. فهو يكره الدخيل وهو يناوىء كل المتعاونين مع الدخيل ، ولم يلبث هؤلاء المتعاونون — وفيهم زوج صاحبته — أن لفقوا له الاتهام بعد أن وضعوه في صورة الملحد.

فهل تراه كان ملحدا ؟

انه يعترف لصاحبته — وهو يرفض التستر والمواربة — بأنه يتعجب فعلا من ميتافيزيقيات البلهاء الذين يسلمون بالانهزام المطلق ، ولا يمنعه علمه بأن صاحبته من « الصنف المؤمن » فيهاجم فكرة الالوهية باعتبارها مخدرا والا فلماذا يرضى بالجوع من يجوع ؟ ثم يضيف انه ليس وحده في هذا الموقف ، وانما الكل متسخط .

وهنا نحس انه يضع ايدينا على جماع فلسفته .. السخط بكل ما فيه من انكار وعبث ، وقد تكون اللامبالاة حلا يلتمسه احيانا الا انه حل وقتي سرعان ما يتلاشى ليشعر هو كأن حياته فقدت كل معنى — وهي تفقد الكرامة والاباء وحق الحرية — فيؤذن له بالتفكير في الانتحار .

على أن تفكيره في الموت يتعارض مع تفكير صاحبته المؤمنة لانها ترى سبيلا الى خلاص آخر يسميه هو « المنفذ الشريف » . ويرى أن مثل هذا المنفذ يخلق حالة انتظار لا طائل وراءها لا سيما ان احدا لا يأمل في تحرر مطلق

أو كامل ، لان الذين يرغبون في التحرر من كل سجن يعيشون سجناء هـذه الرغبة . وهكذا تأخذ النكسة بتلابيب كل استعداد ، ويذوب من ثم الايمـان بحيث لا يبقى شيء يؤدي الى الحقيقة .

اهي وجوديـة ؟

ان المؤلف على رغم تأزمه لا يلبث ان يتعلـق بلون عجيـب من الرضى جذوره في قلبه الذي يحب صاحبته ، فلا يلبث ان يعدل عن الانتحار ليعيش قلقا مترددا بين الموت والحياة ، ساقطا ناهضا في فراغ لا نهاية له . ولتكـن اللامبالاة كل ما يستطيع ان يقدمه ، كما يفعل في منفاه وهو يستعرض مظاهر التناقض والعبث او اللامعقول في كل شيء .

فما الاجابة ؟

لا نقطع بشيء محدد ، ولكنه يصور فعلا ازمة الشباب في قضية الايمان والمعتقد ، واذا كان يصل الى شبه حلول غيبية فليس من الضروري ان تكون هذه الحلول نهائية لان الحياة نفسها تقاوم دائما فكرة النهائية .

(٤)

سـوراس

فاروق خورشيد احد الذين يعيشون الغربة في عصره ، وفي اغلـب قصصه ومنها القصة التي تحمل ذلك العنوان يصرح بأنه انتهى فجأة ، وحتى اذا أتيح له ان يشارك في الحياة فهي المشاركة السلبية التي يقصى فيهـا الانسان عن وجوده الفعلي .

والاحساس بالغربة وما يصاحبه من فقد ونفي يخلق في حياتنا الفنيـة الاعمال التي تقبل المناقشة ، لانه يمزق الهالة التي تحيط بالانسان ويقـدم ما بداخله بلا زيف ولا خجل .

والانسان في هذه الغربة عند فاروق خورشيد ضعيف . . حياته قصيرة ، والكلمات التي يتصور انه يهدر بها لا نغمة لها ، وحركاته تضيع في قلـب الدوامة التي يتخبط فيها . ونحن نتقبل هذا الانسان في ميلاد يتيم ، ثـم نراه يحيا ضائعا في التفكير والاثم ، ويسير بسرعة الى آخر الدورة في طريق مسـدود .

وفي قصته « سنوراس » يصدر عن هذا تماما ، ولكننا لا نقبله الا باشفاق . انه مكون من لا شيء ، ويدفعه شعوره بالنقص الى محاولته النسيان بالخمر

ـ والخمر عنده مكون من مكونات فنه ـ فيرتاد حانة ، ولا تلبث هذه الحانة أن تمتلىء بالمشوهين والناقصين .

هناك طرافة في التكنيك . ففاروق خورشيد لا يقص ، ولكن عينه اللاقطة تمر مرورا ذكيا هنا وهناك .. في وقت واحد الى امام وخلف ويمين ويسار ، حتى لنتوقع ان عاصفة توشك ان تقدم لتنفجر ولكن هذه العاصفة لا تقدم مطلقا ، ثم نتبين انها موجودة فعلا في كل كلمة وكل عبارة وكل اشارة منه.

وهو يعلم بهذا فيتكىء عليه ، ويدور بنا ويدور في مشاهد تبدو ساذجة تسجيلية وان تكن في الحقيقة تكشف بين الحين والحين عن وعي معين . نحن نرى الساقي الذي يشبه وجه صديقه الاديب ، والشمطاء التي تحتضن مراقصها الفتي ، والممثل العجوز ، ومحاسن ، وتحية ، والطلبة ، والصاحبات التي تبعث آخر رنين كأنه لحن لجناز نرى هؤلاء ونرى الخمر والنور والصخب والهرج ، فنحس أنه يعول عليه في وضع تخطيط حاسم لمحاولات النسيان والتهرب .

وليس في القصة اكثر من هذا ، وهو نفسه لا يخبرنا عما وراء الوعي. ان البطل يريد أن يقتل شعوره بالغربة ، فيلجأ الى ملهى فيه كل أسباب المتعة، ولكنه لا يمتع . ان احساسه بالسأم مدمر ، وهو يشرب ويشرب ، والساقي يدنو منه ويبعد ، وبين ذهابه وعودته يعانق كأسه ويتحدث نزرا مع صديق له ، ويمسح بعينيه الافق المزدحم . وسرعان ما ننغمر معه وسط الحركات التي تشبه الدوامة التي يعيش فيها انسانه المنفي.

وبهذه الطريقة نقف على مأساته ، ثم نراها تتبلور حين نقع من خلال عينيه على مشهدين : أحدهما لعاشقين غضين يرقصان ، والآخر لتحية الراقصة المتقاعدة التي رضيت أن تمسك الصاجات لمحاسن الراقصة الحديثة .

ذلك هو المصير اذن ، كلنا الى ذهاب ! لقد كانت هناك عربات اسمها « سوراس » تعانق العيون وتملأ ميدان العتبة والقلعة وباب اللوق . وعندما دار الزمن دورته وظهرت السيارات وعربات الترام والترولي باس نسيها الجميع .

ان الشابين الحدثين ومحاسن بداية ، واما تحية وهو نفسه وصديقه فسوراس . ان ذلك شيء يحدث ، بل حدث فعلا ، واذا كان ثمة ما يربطه بالعصر فعن طريق شيء يثير الذكريات لان الناس دائما يذكرون الماضي حين ينبعث ما يذكرهم به !

ونستطيع بعد هذا العرض الذي لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك وضوحا ان نتبين أسلوب فاروق خورشيد في القصة ، سواء اكانت هذه ســـوراس أم أية واحدة اخرى في المجموعة التي صدرت له باسم « الكل باطـل » . وهذا الاسلوب ــ في رأيي ــ لا يختلف عن اسلوبه في محاولاته الاخيرة لكتابة القصة الرمزية والقصة التي تعتمد شتى الاساطير .

ان الدراما الحقيقية فيها تكمن وراء الحركات التي يرصدها لابطـالـه وفي ظل هذه الدراما يتحرك الحدث ، ويكون غالبا صغيرا ، ولكنـه منتزع من الواقع بذكاء ويتحرك أمامنا بحيوية وعصبية وسرعة . وبمجرد عبوره نفهم ماذا يريد ، ونفهم أن لكل معطى فيه حكاية ومأساة . ومن ثم فالمشاهد تتتابع، والاشخاص يروحون ويجيئون ، وأصواتهم تتعثر من شفة الى اخرى باعثـة حولها اصداء السأم والملل .

وفاروق خورشيد ينفعل حتى يكون انفعاله اشبه بحمى عارمة . وهنـا تكون عباراته منفذا لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التي تطل دائما من وراء فكره المتواثب . ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحـــب « تكنيك الفوضى » مازجا بين ابعاد الزمن قاطعا الحدث كي يبرز الحركـــة النفسية : وهذا من خصائص الاعمال الغنائية ومن أهم ما يطبـع القصيـــدة المعاصرة .

وفي الحقيقة نلحظ انه في اعتماده على الايقاع والتصوير والجمـــل القصيرة المتوازنة ، يمكن أن يكون شاعرا . بل هو يبدو كذلك حتى في قصصه التي صدر بها باسم الواقعية ، واعتبرت في نظر بعض نقادنا من القصـــص الكاريكاتوري .

لكن ما يهمه على ما رأينا في «سوراس » هو ابراز طبيعة هذا الانسان الذي تمزقه الحياة فكرا وجسدا وأحلاما . وهي طبيعة غامضة ، مفعمـــة بالتناقضات ، بعيدة الاغوار . ومن ثم لا بأس من أن يتسع اطارها لكل ثقافات الكاتب ، وكل قراءاته ، وكل محصلاته الذهنية .

وفي « سوراس » بالذات يستعين ببعض شعر لاحد المعاصرين ، ويتكىء على حكاية شهرزاد ، ويعب من التاريخ رمـوزا واشارات مليئة بالسحـــة والخصـــب .

ان كل هذا ليس في هامش الشعور عنده ، لانه يجعل الانسان الـذي يعيش يعيشها بايجابية ، ويمكن أن يتأملها لانها في عينيه منذ ولد وستظـل حتى نهايته . ولكننا نلاحظ انه لا يريد ان يقنعنا بها بقدر ما يجعلها وسيلـة ايحاء وتأثير ، وهذا بلا شك من أسرار تكنيك الشاعر الاصيل .

(٥)

صح النـوم

قد تلفت الاعمال الادبية لان فيها ما يلفت ، وقد تلفت لانها صادرة عن أديب كبير . وفي الحالتين يكون امام القارىء دائما فرصة للأستمتاع والنظر على الاقل لمناقشة طبيعة التعبير الذي أغرق بتقبله . وصح النوم التي كتبها الاستاذ يحيى حقي من النوع الثاني ، ولو لم يكن هو صاحبهـا لما اتيح لها — في رأيي — أن تظل زمنا ما موضوعا لجدل . وعلى الرغم من أن ناقـدا كالدكتور لويس عوض كال لها الثناء كيلا فانها لم تظفر عند الجمهور القارىء بمثل ما ظفرت به « قنديل ام هاشم » من استحسان ، وبعدت عن وجدانه بعدا يحفزنا الى ان نسأل مخلصين : لماذا ؟

وقبل هذا السؤال المهم ينبغي ان يكون ثمة سؤال أكثر أهمية لنقدنـا وهو : ما « صح النوم » كتعبير فني ؟

اهي قصة ام رواية ؟

لا هذه ولا تلك بأي مقياس من مقاييس القص ، ولكن هي أشبـه بمـا قدمه عام ١٩٦٢ في آخر كتبه « فكرة فابتسامة » . مجرد أفكار موجهـة يحاول هو فيها ان يكون واحدا من الموقفيين ، أو لعلها مجموعة من اللوحات ربط بينها « مكان » و « مصور » . فأما المكان فهو قرية ما ، وأما المصـور فهو راو فلاح عاقل جدا ومثقف جدا ولا يبدو على رغم تظاهره بالكسل وحب الدعة منسجما مع الاشياء كما هي !

وليس لي اعتراض على هذا التخطيط من الناحية النظرية ، بل ربمـا اوافق الدكتور لويس عوض على اعتباره شيئا فريدا ولكن ليس لانه اصطنع « حيلة » ارسطو في وحدة المكان وانما لانه فطن منذ عهد مبكر — عندنـا — الى عدم جدوى الانماط المتكررة في الاعمال القصصية فأراد تحطيمها . ومع ذلك فقد أفسد الصورة الجديدة بملامح تقليدية ، اذ راح يرصد لتفصيـلات مجردة لا غناء فيها الا في نتاج واحد كابن المقفع ، كما أخذ يسخو بمنطـق منظم تبدو به الحياة مسائل قياسية خالصة ومضى يفصل بين الخير والشر بفاصل مادي اظهر « صح النوم » بصورتين الحد بينهما ظهور « المصلـح » المرتقب .

ان أحدا لا يمكن ان يقنعني بجدوى هذا ولا بسلامته ، فان من أصعب الامور ان نفقـد آثار الاحساس بالحياة في مجاهدات الارادة والـوعي المعتسف . ولقـد أدرك أساتذة النقـد هذا بحق . فحرصوا دائمـا على

الا ينادوا بضرورة اقحام « العقل » في الاعمال الادبية. ومن ثم فليكن الاستاذ يحيى حقي من المدافعين عن ثورتنا الاخيرة ـ لانها من معالم تاريخنا الاصيلة ـ ولكن بشرط ألا يخل دفاعه بقيم الفن .

اما القصة ـ وأنا أسميها كذلك برغم كل شيء ـ فتنقسم الى قسمين يتضمن كل قسم فصولا . وقد سمي القسم الاول « الامس » يريد به ماضي احدى القرى التي يمكن أن تكون رمزا لمصر كلها ، وسمي القسم الثاني « اليوم » يريد به حاضر هذه القرية أو حاضرنا نحن بعد أن وقع شيء ما سنعرفه بعد حين .

كان أمس القرية مظلما ولكن ليس الى حد السواد ، ومع ذلك فقد كان اهلها يغطون في سبات عميق . فالواعظ والخمار والقصاب والقزم والفنان والحوذي وزوج العرجاء ـ وهؤلاء هم أبطاله ولم يكن لاي واحد منهم اسم ـ يعيشون في عزلة عن الحياة دون أن يعرفوا لهم هدفا ، بل كانت آمال بعضهم تتلاشى أمام طغيان القدر ـ كالفنان الذي أراد السفر الى القاهرة ليتعلم ومنعه أبوه الغني ـ غير انهم باستثناء الواعظ والحوذي يلتقون في حانة ابراهيم راوي القصة ، ومن خلال نظرته هو اليهم عاشوا ويعيشون ، فاذا غابوا عن عينيه لا تراهم .

وفجأة يهبط الاستاذ من القاهرة ، ويسافر الراوي للعلاج خارج مصر ، وينتهي القسم الاول بعد أن أفرد المؤلف لكل بطل فصلا مستقلا . اما القسم الثاني فيبدأ ونحن نجهل أن أمورا وقعت في القرية ، ولكن عودة الراوي ترصد لنا ما حدث . فقد أنشئت محطة للسكك الحديدية بفضل الاستاذ ، ومر القطار بالقرية فربطها بالحياة أو رد اليها الحياة. ورأى الراوي جماعة من شبان القرية حول الاستاذ يعاونونه ولم يكن يظن أحد أن منهم من يقدر على العمل ، وعلم أن القطار أهدر حياة قلة من الناس ولكن بقية أهل القرية افادت . كما علم أن الاستاذ أغلق الحانة فصار الخمار تربيا ، وبهذه المهنة تحولت حياة القصاب والفنان وزوج العرجاء والقزم ، واكثرهم وجد طريق الخير الذي ضاع بالامس .

ولا شيء أكثر من هذا .. لا شيء من نوع القضايا الحقيقية التي تشكل خطرا أمامنا ، بل لقد ضيع المؤلف قيمة القضية الاساسية التي اثارها في القسم الاول فنيا بالقسم الثاني كله . فقد توهم أن مجرد مرور القطار ـ وهو يعني الثورة بلغة الرمز ـ يوقظ النوام ، كما توهم أن الاستاذ ـ وهو يعني قائد الثورة ـ يستطيع بين يوم وليلة أو بين سنة واخرى أن يمسح بيده على السواد فيمحوه .

ان ثورتنا دلت على اننا لا نزال حتى هذه اللحظة نتحسس طريقنا ، ولم تحاول قط أن تزعم انها شخصت كل الادواء ، وابت أن تظل على سطح الاحداث دون الغوص الى القرار ، معالاعتراف بمرارات الخيبة احيانا والعجز أحيانا . لقد حاولت أن تعرف ورسمت طريق المستقبل لنصارع فيه حتى آخر لحظة من وجودنا !

فكيف بعد هذا تكون « صح النوم » بهذه الثنائية التي يفسد آخرها اولها ؟

اننا نشعر أحيانا أن المؤلف يريد أن يصنع شيئا ، ولكن يقظته الى التخطيط الفني يقظة عقلانية ـ دلت عليها لغته التي فيها الكثير من التكلف ـ لم تهيىء لنا حياة طبيعية نبصر فيها ونفكر بارادتنا ونحس على النحو الذي نراه نحن لا على النحو الذي يراه هو . وكذلك يستعمل اسلوب الحكماء ـ أو البلغاء القدامى ـ لاقناعنا عن طريق الراوي أنه يملك القوة ، أفلم يكن فاهما كل شيء ؟ افلم يكن أذكى أهل القرية حتى ليطلب الاستاذ منه يد المساعدة ؟

قال سقراط « ان الحياة التي لا مجال فيها للاختيار ليست جديرة بأن يحياها أحد » ولم يجعلنا يحيى حقي نختار ، فهل ترى حياته التي اقترحها جديرة بأن نحياها ؟

لا أظن !

ونستطيع من هنا ـ اي من خلال قراءتنا لصح النوم ـ أن نفهم لماذا يبتعد القارىء عن أدب الشعارات دائما ، ولماذا يفسد الموقفيون آثارهم بالتزام لا يستند الى تأصل حقيقي للقضية .

الفصل الثالث

الجنة العذراء

(١)

اذا قرانا احدى روايات نجيب محفوظ الجديدة ، فان انطباعنا الاول انه لا يريد أن يخبرنا فيها بكل شيء . ولقد يبدو انه يتعمد الا يكون عطاؤه كاملا ، غير أننا من غير أدنى شك نحس انه يجذبنا وان يكن يثير فينا — في آن واحد — الاحساس بالتعاطف والغيظ معا .

ولكننا اذا قرانا لعبد الحليم عبد الله اعماله نحس انه يقص علينا الحكاية بالتفصيل : ويلح بالاحداث الحاحا موضوعيا قد تنعدم فيه الذاتية او يخفت صوتها ، ونتصور أبطاله مقيدين بقوى مفروضة لا تجعلها تخرج عن طريق رسم لها باصرار .

ومما يمكن ان يضاف ايضا ان عبد الحليم عبد الله — كممثل لاتجاه روائي يخالفه فيه نجيب محفوظ — يقدم لنا قرائن واضحة عن الموقف ، ولا يتكيء الا على أن العواطف هي في ذاتها محور القيمة الفنية ، او تكاد ، ومن ثم لا ضرورة لوجود مضمون واضح ، أو ليس من المقرر أن تثار احدى القضايا التي تشكل لونا من الوان الاحتجاج.

هذا وبينما يظهر عبد الحليم واضحا مستقيم الطريق ، يصدر نجيب محفوظ — ولا سيما في الشحاذ — عن فقرات اللاوعي في شطحات يمثلها تردد عباراته بين الانا والهو « والانت احيانا » فيلغي بيسر كل فاصل بين الانسان الذي يفكر والانسان الذي يحس .

وقد تكون ثمة فروق غير هذا ، غير أننا ينبغي الا نضع اية قوانين

نفرض بها منهجين في الرواية يمثلهما عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ . فلا يزال قاصونا يعتمدون القديم الى حد التعصب ، ويأخذون مع ذلك بشيء من الجديد الذي طرحنا صورته في الباب الاول من هذا الكتاب . ومن ثم لا نزعم هنا أن نجيب محفوظ ترك نهائيا تقاليد القدماء ، ولا أن عبد الحليم عبد الله لا يزال عند النقطة التي بدأ منها كتابة « لقيطة » اول أعماله الروائية .

وربما كان من الفائدة أن نستفتي ما قلناه في الباب الاول عن الرواية، وسنرى بصفة عامة ان النزعة السائدة في القصص ـ طيلة السنوات العشر الاخيرة ـ هي التخلي عن بعض التقاليد التي تجمد الحياة . وعبد الحليم عبد الله الذي ينتمي الى مدرسة المقامات ، يضع جانبا كبيرا من تقليديات أسلوبه في روايته الاخيرة « الجنة العذراء » . فيكون أقرب الى الواقعيين ، ومع ذلك فلا أزعم انه يتخلى نهائيا عن الرومانسية التي شهر بها في أغلب أعماله .

واذا كان للكلمتين « واقعي » و « رومانسي » أي معنى فانه لا يخل مطلقا بتحديد خط السير كما رآه قصاصو القرن التاسع عشر العظماء . ومن هنا ينتمي عبد الحليم عبد الله الى المدرسة الكلاسيكية سواء صدر عن حس واقعي أو تهويم رومانسي ، وسواء تمسك ببلاغية المقامة او اصطنع الاسلوب المتحرر او أسلوب القصة المضادة « اللاقصة » .

(٢)

والاشارة السابقة الى « الجنة العذراء » تضعها في اطار الاعمال التي لا تزال بعيدة عن نفوذ المجددين ، وذلك لوقوف الحقيقة الفنية فيها موقفا متزنا . ومن ناحية اخرى فان عبد الحليم عبد الله يختار لها « موضوعا » تقليديا فلم يكن بد من أن يجابهنا فيها بالشكل الروائي المألوف . وانه لامر يدعو الى الدهش حقا أن يدور هذا القاص حول فكرة ابتذلت في أعمالنا الفنية ولم يبتذل هو بها ، مما يدل على خصوبة يمكن استغلالها في موضوعات أكثر خطورة واكثر طرافة .

الرواية تحكي حكاية الحق المغتصب ، أو قل هي ترصد للظلم الذي يقع على الانسان بلا مبرر . فالبطل رضا ابن « بهية » القروية من زوجها « الحاج ماضي » يقع ضحية أخيه حمودة غير الشقيق . وقد دبر حمودة تدبيرا أطاح بالام وابنها معا ، فصحبته الى اخيها بالقاهرة ـ وكان عامل

قهوة ـ فوجدته يعيش في بحبوحة ومعه زوج لعوب كانت امرأة « معلمه » صاحب القهوة قبل أن يوقع به.

كانت حياة شائنة فهمت بهية منها أمورا معينة ، ولكنها عزفت عنها الى ابنها واضعة فيه آمالها . فعلمته ، وتفوق هو حتى أصبح مطبعيا ماهرا يفهم كل شيء ، ويدخل في هذا الفهم قضيته مع أخيه الذي يريد ان يستأثر دونه بأرض الحاج ماضي المريض .

وفي سنة ١٩٣٩ تقع الحرب العالمية الثانية ، فلا يحزن لها رضا بقدر ما يحزن على وفاة ابيه بعد صرع كانت نوباته تعاوده بين الحين والحين . ولقد علم أن حمودة أخاه انتهز فرصة تعرضه لاحدى هذه النوبات ، واخذ بصمات ابهامه على صك بيع كل أرضه له . وهنا يعلن رضا انه سيحارب حمودة حربا دونها الحرب التي تطحن البشرية طحنا ، ويجعل صديقه « حسن » الجندي همزة وصل بينه وبين « البلد » التي اغتصبت فيها أرضه الجنة العذراء ، كما يعقد اتفاقا مع « البتاتوني » المحامي الافاك الذي يعرفه حمودة وانسباءه الاثرياء .

وبينما كانت الاستعدادات للمعركة دائرة يقع هو في حب « ثريا » بنت عم جابر جاره ، وتبادله هي الحب ، ويتعاهدان على الزواج . ولكن الانجليز يخطفونها ذات أمسية ، فلا يراها أبدا . وفي الجانب الآخر تنطلق فجأة رصاصة مجهولة فتودي بحياة حمودة وينتهي كل شيء ، أو تضع الحرب أوزارها !

تلك هي الرواية بأكبر خطوطها ، وقد تعمدت ان اسقط منها كثيرا من المواقف لا تنمي ـ في رأيي ـ الاحداث ولا تطورها ، ولكن تشارك في بث روح الاثارة او التشويق . واذا كان هذا في حد ذاته مقياسا قد تقاس به الاعمال الجيدة ، فانه لا يمكن أن يكون مقبولا على طول الخط . والا كان علينا أن نقدم روايات « موريس لبلان » و « روفائيل ساباتيني » على أعمال ديكنز وهاردي ودوستويفسكي .

واذن فالجنة العذراء يتوفر عنصر الاثارة فيها ـ ولا سيما في قصة الحب الذي نشب بين رضا وثريا ، وفي مواقف البتاتوني كلها ـ لا تتقدم شيئا . فلا الحب كان له أدنى أثر في بلورة القضية ، ولا المحامي أضاف اضافات ذات مغزى اليها ، بل كان المؤلف بغيرها يبدو طبيعيا عاديا .

ومن ناحية اخرى فان عم جابر كان كشقيق بهية تماما . كلاهما مقحم يتحرك وفق مخطط فضفاض ، وهما داخل الاطار التقليدي للرواية اشبه بالنكرات التي تقدم في المسرح دون أن يرى احد بوضوح أنها تكشف عن اي رابط عضوي بينها .

ولقد يمكن لعبد الحليم عبد الله أن يجاهر بأنه يعرف الرابط ، بل يمكن ان يقيم أي دليل على وجوده ، غير أنه لا يستطيع قط ان يدعي أن اسقاط مثل عم جابر يسقط ركنا من أركان الرواية .

(٣)

ولكن أنستطيع أن نقول ان تلك الرواية بلا مضمون ؟

في تحليلنا لعناصرها الشكلية ظهر لنا بوضوح أن الحس التراجيدي عند عبد الحليم عبد الله ــ وان ارتبط دائما بحس الطبقة التي ينتمي اليها ــ كان من الوهن بحيث لم يحتمل أن يضعه في مستوى أمة الثلاثينات التي عاشتها بلادنا هذا القرن .لقد استطاع أن يخلق البطل الذي يبحث ويبحث ــ والبحث احدى قضايا الانسان المعاصر في الادب ــ ولكنه لا يتطلع دائما الى أمام . وهو يأخذ على عاتقه أن يفعل شيئا ويضع الخطط ، ولكن القدر هو الذي يقول كلمته الاخيرة .

ومن الطبيعي الا اطالبه بايجابية ما ، كان يجعل له عنصر الامكانية التي تشكل مستقبله ، ولكن الطبيعي أن أطالبه بألا يجعل للصدف اليد الطولى في وضع نهاية للبحث . ان رضا يفكر في ارضه على أنها الجنة التي وعد بها ، غير أن تدبيره لدخولها كان في مستوى الاحلام بل التمنيات ، وكان نضاله سلبيا بالنسبة للنهاية التي لعب فيها القدر لعبته .

كان المستقبل موجودا، ولكن الماضي لم يكن أيضا مفقودا ، وعجز بين القوتين عن أن يشق طريقه بنفسه ، وقد استعان بأمه في مرحلة من المراحل ، وبالظروف في مرحلة اخرى ، فكان هذا اعلانا بانتحاره كانسان يجب أن يعيش أزمته بحق .

وهكذا مهد عبد الحليم عبد الله للقضاء على المضمون الكبير ، ثم عجل بنهايته عندما قدر ان يقتل حموده بيد مجهولة تطلق رصاصة غادرة . وهو يصل الى حد السذاجة حين يطمس معالم الازمة بافساح الطريق أمام فجر كاذب من الرضا والدعة ، مع انه ضيع قلب البطل ، ومن قبل ضيع مستقبله كله . لقد كان من الممكن ان يجعل هذا الضياع ضياعا أبديا ، فيزداد من ثم الحس المأسوي عنده ، ويزداد بالتالي المضمون المناسب بروزا .

انا لا ازعم ان ما أراه هو الاصوب ، فللكاتب صياغته وأسلوبه في ايصال التجربة الفنية لاي متلق . ولكني ارى انه كان من الممكن أن يفعل

أي شيء آخر ليخرج بروايته ـ انقاذا للمضمون ـ عن النهايات المتبعة ، ولا يظل باسم القاعدة والمألوف يهدر حق الابطال في أن يعيشوا بمنطق الفن كما يشاءون وينتهوا في معركة المقاومة والصمود .

وأرجو ألا يفهم من هذا اني داع الى الانهزامية أو اني متشائم ، فمن الواضح أن قضية الانسان المعاصر لم يعد من السهل القطع فيها ، وهذا أمر محزن حقا . ولكني أرجو من المؤلف أن يكف عن التطوع بأي تفسير تعسفي يجبر الشمس به على الشروق كي تأتي ساعة الخلاص . كلا ، فليس بالتفاؤل نقضي على طغيان الزمن، ونجابه الموت ، ونصل الى المعرفة واليقين. وانما بالاحتجاج والتحدي نجرب لحظات السأم والسلام ، ثم نموت بعد ذلك عندما يحين لنا أن نموت .

ومن عجب ان الاحساس بالموت نفسه تجربة انسانية رصد لها عبد الحليم عبد الله ، ولكنه لم يعمقه بحيث يظهر العجز البشري كله ازاءه . وقد يكون عنده ما يبرر مروره بهذه التجربة مرور الكرام ، الا أن اقترانها بالبحث ـ وبالبحث بالذات ـ كان من الممكن ان يجعل المضمون اكثر ايجابية واكبر عطاء . فالبحث والموت جزء من مصير الانسان ، وكذلك هما جزء من حضارته التي يبنيها ، وليس من شخص يستطيع أن ينكر ان وجود اليوم ـ بامكانياته الهائلة ـ يمكن أن يتخلص من المصير الزائل .

اجل ، لم يفعلَ . وكان يرى الموت في كل مكان ، وفي عيني كل انسان !

الاب يموت ، وحمودة يموت ، ومعلم القهوة وثريا والجنود الذين يحارب بهم العالم ... كلهم يمثل لعبة الفقد ، بينما ليل القدر ينسحب على قرية بهية ، وعلى ميادين القاهرة ، وفوق السطح وداخل مخبأ الغارات .

ان فيض الظلام يطبق على الارض ، وعلى نفس رضا ونفس أمه وشقيقها ، ولكن المؤلف مع ذلك يأبى الا ان يستمتع بالشروق الخادع . انه يدفع بطله ليبحث عن مصيره ـ مع اختلافي معه في اسلوب البحث ـ دون أن يكتشف فنيا ان الموت يلازمه ويحس به ويراه يغشى كل مكان .

واذن فقد كان هناك مضمون ، ولكن عبد الحليم عبد الله لم يحشد فنيته لابرازه ، وافتقد دائما شيئين : الحس التراجيدي من ناحية ، والحركة الذكية من ناحية اخرى .

الفصل الرابع

النموذج الجديد

(١)

خلال مدة وجيزة اي بين سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٥٥ تم التحول الكبير في شعر صلاح عبد الصبور ، وقد تظهر صورة هذا الشعر معقدة شيئا ما ولكنها لا تخفي تلك المحاولات التي بذلت ـ من جانب الشعراء الشباب ـ للتخلص من الاداء الشعري التقليدي.

واذا كان صلاح عبد الصبور قد شارك غيره في عملية التخلص ، فان الذي لا شك فيه أن اليد الطولى كانت له في تقديم النماذج التي تجمع بين رسوخ الموروث واصالة الجديد . وانه لمن المهم أن نقارنه باثنين من معاصريه ـ وقد قرأ لهما وتأثرهما حتى فترة معينة من حياته ـ لنتعرف خط سيره قبل ان يصبح في مصر في مقدمة المحدثين .

هذان الشاعران هما ابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل ، وباعتبار الاول من التقليديين والثاني من محاولي الانفلات من ربقة النمط الشعري المألوف فانهما يمثلان وضعين من تلك الاوضاع التي دأب صلاح عبد الصبور على أن يوازن بينها . أما الاول فقد نبغ منذ شبابه في التهويم والارتباط بالمرأة ارتباط الرومانسيين ، ويتضح من شعره أن لونا من الانفعالية كان غالبا عليه ، ولكنه لم يتخلص من آثار سابقيه بحيث يقف وحده موقف الحياد في التعبير . ان المرء لا يكاد يصادف لحظات يخلص فيها ناجي الى ذات مستقلة ، واكثر الانتصارات التي احرزها في ميدان الشعر هي التي يحول فيها وعيه بالعالم الحسي الى الهام صوفي عن طريق صور وأوزان

سبق اليها . وعندما ننتهي من قراءة أهم قصيدتين له « ملحمة السراب » و « الاطلال » نرى كيف طور المعاني المألوفة ابتداء من ارتباطه فنيا بالصحراء، ووقوفه عند الربيع في موكب الزهر ، وطلب الشراب مع الندامى !

أما محمود حسن اسماعيل فقد بدأ بتمثيل الريف الذي تنعكس صوره دائما في قصائد الشعراء ، ولكنه بدا بعد ذلك مشغولا بما وراء تلك الصور، فجنح الى رمز يحتال عليه اصحاب المدرسة الجديدة . ومن اهم ما يميزه أنه يخلخل الواقع ، ويشوب تعبيره قلق لم يتسع له الاطار القديم ، فمزقه وان كان تمزيقه له في حدود البيتية نفسها . ونلاحظ انه يفتقر الى ما يتمتع به ناجي — في حالاته العادية — من قدرة على اعطاء تجربته عطاء يسهل تناوله ، ولكن تلميحاته أكثر عمقا وأكثر اثارة للذكاء ، وسيطرته على القارىء تنبع من تعقيله عاطفته وتضخيم التجربة الجزئية تضخيما رائعا .

وأوجه الخلاف بين هذين وصلاح عبد الصبور هي أن الاخير قد تطورت على يديه طريقة الاداء التقليدي مع دقة التصوير ، كما انه اضفى مزيدا من التركيز على ذاتية الفن واستقلاله . وقد ينسى القارىء الجانب الصوفي من تعبير صلاح حين يتأمل رموزه وصوره التي يتبسط في رصدها الا انه يحس بأعماقه هو فيها وبحركة التفاعل الحقيقي بين الشعر والوجود.

وبعبارة اوضح نقول ان صلاح عبد الصبور الذي قرأ ناجي تخلى عما يمكن أن يجعل شعره امتدادا للرومانسيين ، وصلاح الذي قرأ محمود حسن اسماعيل لم يخلخل بتصويره أي مظهر من المظاهر الحسية ، وكذلك لم يفتعل الرمز بحيث يمكن أن نعتبره مزيفا لاحساسه .

فان خرجنا من حدود هذه الموازنة المحدودة ربطنا صلاح — ولعله أكثر المحدثين حفظا للاشعار القديمة — بأغلب شعراء العربية ابتداء من المهلهل الجاهلي . ولكننا في الوقت نفسه نحس بتطلعه المخلص الى تراث الغربيين، بل هو يستوعب اوروبا على نحو لم يعرفه شاعر من جيل الذين يكتفون باستعارة صورة او استراق موضوع أو تأثر نمط .

ويمكن لنا ان نقول ان صلاح — كشاعر عربي — تشده طبيعته الى ماضيه الشخصي في بلاده ، والى محصلات الغربيين في بلادهم ، مقررا في صراحة عملية ان الآثار الكلاسيكية — كعامل اصيل — تحتاج الى استيعاب ما للغرب كعامل مجدد . ومعنى ذلك ان يكون الشاعر مثقفا ، وأن ينتقل بثقافته الى العصر الذي يعيش فيه ، او كما يقول هو مستعينا بنظرية اليوت في الموروث Tradition « أن يدرك الموروث الادنى للغته وللادب الاوروبي

عامة .. والميزة التي يجنيها الشاعر من خبرتـه بأدب لغتـه وأدب أوروبا هي تكون حس تاريخي لديه ، والحس التاريخي هو أن يعيش الانسان في الماضي ويشاهده» (١) .

فما هذا الماضي عنده ؟ وكيف يشاهده هو ؟

ان الاجابة عن هذين السؤالين تتقدم بنا خطوات في سبيل فهمه ، وفي تحديد خبرته في ميدان الترجمة التي أضافت الكثير الى تمكين ادائه الشعري بوجه عام .

والحقيقة أنه لما كان قادرا على أن يميز بين الفروق الصغيرة ومعاني الكلمات فقد أمكنه أن يتمثل تجارب الآخرين ـ أيا ما كانت جنسيتهم ـ ثم يبلور ادراكه الحدسي للجوهر الشكلي والعاطفي لموضوعاته ، ومن الملاحظ اننا حتى وان كنا نضع أيدينا على بعض تأثراته كما في قوله :

فظن خيرا ، لا تسلني عن خبر

وفي قولـه :

وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطـة
خـدا حبيبي فلقتا رمـان

وفي قولـه :

أنا تدفيني الالفاظ الحرى
وتقفقفني الالفاظ الباردة الرعنـاء

وفي قولـه :

الى اللقاء ـ وافترقنا ـ نلتقي مساء غد
الرخ مات فاحترس .. الشاه مات
لم ينجه التدبير ، اني لاعب خطير

فاننا نحس أنه غالبا ما يقنعنا بانه ممسك فيها بناصية الجوهر ، وانه قد لمح الصورة في أعماقه وحدها فقدمها الينا بنسيج هوله فقط لا يشاركه

---

(١) من مقال نشره في مجلة المجلة ـ عدد ٧٧ من السنـة الرابعة بعنوان « مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده » .

فيه احد . والتأثير الذي يحدثه بذلك تأثير تلقائي صادق ، قريب الى حد البساطة وان يكن ذكيا الى أبعد حد .

وحين نشير الى قصائده « رحلة في الليل » و « الناس في بلادي » و « سوناتا » و « عودة ذي الوجه الكئيب » و « اغنية حب » و « لحن » و «رسالة الى صديقة» و « أغنية ولاء » و «الالفاظ» و «أقول لكم » و«الظل والصليب» تصبح كلمة تمثيل أقرب الى الواقع من كلمة تأثر ، لان الكلمة الاخيرة غالبا ما تدل على ضرب من التقليد أو الاقتباس ، وهذا ما لم يفعله صلاح . والحقيقة أنه ككل شاعر يفيد من قراءته ، يعمل دائما على أن يبعد عن أصحابها لتتحقق شخصيته ، ويكون في موقفه هذا احد من يكشفون عن امتدادات « التقليدية » في نفس اي اديب يشق طريقه بين الصور المنسوخة التي تريد أن تغرق الانسان تحت الاصوات المنبعثة من السابقين.

لقد ادرك صلاح عبد الصبور أن من واجب الادب أن يحدد للانسان طاقاته بصورة تجعل من الضروري وضع مصادر الحياة كلها موضع التأمل والاختبار . وتدل القصائد التي ذكرناها على ذلك ، وفي الوقت نفسه تكشف عن سعيه هو لاعادة تجسيد الروح التي حوتها الاساطير والحكايات الشعبية المختلفة ، بل أن فيها من عوالم الدراويش وشائج تربطه بالارض التي نقف نحن عليها .

وهكذا نصل الى ما يمكن أن يصلح اجابة عن السؤالين اللذين طرحناهما قبل ، فان أردنا مزيدا من التوضيح قلنا انه شاعر متصل بالحلقات الثقافية المتعاقبة ، ويرى أن تلك الحلقات تستمد معانيها من ذات الانسان،وعن طريق فهم هذه الذات يعبر هو عن نفسه !

(٢)

صدر لصلاح عبد الصبور ديوانان أولهما « الناس في بلادي » ترتفع فيه نبرة الغناء ، وثانيهما « أقول لكم » يسوده الفكر الذي يريد ان يقرر أن الحياة ملأى بالتناقض ولا تهيىء للانسان ما يريد ، بل لعل هذه الحياة موت بالنسبة لجموع البشر !

وتحول الشاعر يعني انه اصبح مولعا بالعقل ، ولكن ظهور قصائده بعد عام ١٩٦١ ـ وهو عام صدور الديوان الثاني ـ بمزاوجة بين الغنائية والتفكير دل على انه يتجه الى الغناء بفكره . والحقيقة أن بذور هذا التحول كانت موجودة في ديوانيه جميعا ـ ففي الاول غناء مع قليل من الفكر، وفي

الثاني فكر مع قليل من الغناء ــ وان يكن مما يدعو الى العجب أن نراه في أشعاره الاخيرة يجنح الى بعض خيالات الرومانسيين على ما نرى في قصيدة « البراءة » التي يقول في أولها :

لو أننا كنا كغصني شجره
الشمس أرضعت عروقنا معـــا
والفجر روانا ندى معـــا
ثم اصطبغنا خضرة مزدهره

ويشاركه في هذا أحمد عبد المعطي حجازي ــ ولا سيما في قصائـد الغربة ــ ويشاركه أكثر من شاعر آخر ، مما يدل على أن عصرنا لا يزال يشهد حركات العكوف على الذات عكوفا بلغ من صدقه حد التعقيد . ولقد قدم ييتس وازرا باوند واليوت الكثير في هذا المجال، وشقوا بأشعارهم للمحدثين الطريق الى ما يمكن ان نسميه بالصراحة الغامضة .

وصلاح في قصائده الاخيرة صريح غامض ، ويتلاءم موقفه فيها مـع الحيرة التي يجابه بها في مختلف المفارقات والاحتمالات .

وما دمنا قد وصلنا الى هذه الحقيقة فاننا يمكن أن نناقش الشـاعر في لغته دون أي انكار ما لتحوله من التعبير الصريح الى التعبير الرمـزي، أو تحوله من الشكليات المألوفة الى الصياغات الطريفة :

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق
وناعم لا يبرح المضيق
محلق على ذؤابات السفن
يبشر المـلاح بالوصـــول
ويوقظ الحنين للاحبـــاب والوطن
منقاره يقتات بالنسيـــم
ويرتوي من عرق الغيـــوم

لقد تنبه صلاح عبد الصبور الى أن التسهل ــ بل الابتذال احيانـا ــ لا يفي بمتطلبات العمق الفكري ولا العنف الدرامي اللذين أصبح يقصدهما. كان شعره في «الناس في بلادي» يصف لغة حتى بدت الفاظه فيه وكـأنها بلا قيمة الا بما تدل عليه ــ واكثر ما يكون ذلك في الكلمـات المتداولة التـي

تدرك بها حقائق الحياة اليومية بسهولة ـ دون أن يأخذ بمبدأ جمال اللفظ في ذاته . وكان اصطلاح « المعجم الشعري Poetic diction يبدو عنده شبحا مخيفا ، لانه ارتبط في ذهنه بالصناعة اللفظية التي تستبدل فيها الكلمة الغريبة بالكلمة الدارجة ، وهذا يفسر لنا لماذا قال :

لعبة العريس والعروس والتبات والنبات
والـورد في خد البنـات

وقـال :

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي

وقـال :

وكان وجهها منورا كأنه .. كأنه قمر

ثم انتهى الى ان وقف في الجانب المضاد لهذا التيار ، دون أن يتخلى عن رأيه أن السهولة قد تصنع شعرا جيدا ، ولم يعد يترخص في استعمال المبتذل الا في الحالات القصوى . وهي التي يجد فيها ان انسب سبيل أمامه أو اكثر السبل شاعرية هو هذا اللغو الدارج كما يظهر في قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » . ولان هذه مذكرات فقد وجد نفسه مضطرا الى الترخص فيما ترخص فيه من قبل ، وفي قصائد اخرى يورد (حساب الربح والخسارة) و (القمامة) و (المسفلتة) وغيرها مما يدل دلالة واضحة على أسلوبه في ايراد الالفاظ ، وعلى انه لا يزال يبحث عن وسيلة لتحقيق التوازن المحكم الذي يمكن توفيره دائما بالملاءمة بين الالفاظ المستعملة والتأثير الذي يجب أن تنقله .

فهل يفسد هذا ايقاعه ؟

وبطريقة اخرى نسأل : ايخلص به الى نشاط نثري بغض النظر عن تمسكه بوحدة الخليل العروضية ؟

الاجابة بالنفي قطعا ، وان اتخذ شعره دائما للدلالة على خطأ ان يكون القصيد مرسلا، وفي السنوات الاخيرة راجت بدعة تقول ان شعرا ـ كشعره وشعر الطليعة ـ يتخلص من القافية بكل مستلزماتها ويصطنع أساليب النثر العادي لا يمكن أن يكون شعرا حقيقيا ، فاهدرت بذلك حقيقة خطيرة هي أن

موسيقى الشعر لا تعتمد على الاذن وحدها وانما تعتمد ايضا على كيان النفس الحساسة وعلى حلاوة الجرس .

ومع ذلك فلم يتورط عبد الصبور التورط الذي يسلك شعره في الشعر الذي قال عنه ازرا باوند — في ضوء مذهبه الصوري — انه لا يتطلب أكثر من صور محسوسة دون حاجة الى ايقاع . وظل مرتبطا بالقيم التي يعتبر الاخلال بها هروبا من الوزن ، وعلى الرغم من نثر هذه الالفاظ العادية التي قدمنا بعض نماذج منها فانه من أكثر الشعراء المحدثين احساسا بالموسيقى — ايقاعا داخليا كانت او وزنا — وقد استطاع دائما أن يقدم نماذج غير مقفاة تمتاز بسحر الايقاع وحلاوته :

بعد أن تاه عن البيت سنينا
طفلنا الاول قد عاد الينا
جاء خجلان حيبا وحزينا
فتلمسنا — بكف نبضت فيها عروق الرعشة الاولى — الجبينا
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا في يديه
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا !

ولقد يمكن أن يقال ان الشاعر يستعمل « الروي » في غير قافية فيعطي مثلا للزخارف اللفظية العارضة ، فأقول أن وجود الروى في حد ذاته ارتباط من جانب الشاعر بالقافية التقليدية وهو فضلا عن ذلك حالة نفسية تلتئم مع ايقاع الكلام اليسير الذي ينسجه الشاعر . وقد كانت هذه الظاهرة نفسها ضعيفة في ديوانه الاول ، وقويت في ديوانه الثاني ثم في قصائده الاخيرة مما يدل على أنها من قبيل المؤثرات التي ينبغي أن يتكىء عليها الشعر الجديد .

وكل قصائد صلاح عبد الصبور بعد ذلك لا تعتمد على فخامة الايقاع. هو ليس كصاحبة « شظايا ورماد » ولا كصاحب « أجمل منك لا » ولا كصاحب « النسر والاصرار » ولا كأي شاعر لا تزال فيه آثار الخطابية القديمة عالقة . انه من غير شك يعول على المشاكلة بين بناء الفكرة والايقاع الهادىء ، يقول :

يا فيروزة
في ظل الليل تثرت تثارا

أياما جائعة .. دارا
وليالي مثقلة أوزارا
أو أفكـــارا

ويقـــول :

كانت له أرض وزيتونـه
وكرمـة وساحة ودار
وعندمـا أوفت به سفائن العمر الى شواطىء السكينه
وخط قبره على ذرى التــلال
انطلقت كتــائب التتار
تذوده عن أرضــه الحزينه
لكنه خلف سياج الشوك والصبار ظل واقفا بلا ملل
يرفض أن يموت قبل يوم الثار
يا حلـم يوم الثار

ان موضوع الابيات هو الاحساس بالفقد ، في المقطوعة الاولى فقـد الارادة ، وفي المقطوعة الثانية فقد الارض . وقد حرص على الا يرفع فيهما نبرته ، ونجح في المقطوعة الثانية بصفة خاصة ـ في ان يفرض الايقـاع البطيء الذي يتطلب قراءة بطيئة لكي نتمثل صورة الزوال ومرارة الانتظار، هذا مع النغمة السهلة التي نجدها في اغلب الشعر المرسل .

(٣)

عندما كتب الدكتور بدر الديب مقدمة « الناس في بلادي » طرح السؤال التالي : ما هو هذا العالم ، وكيف يراه الشاعر ؟ ولا بد ان نقترح جــوابا غير ما أجاب به الدكتور بدر ، لان ما رآه ـ فضلا عن انه يمثل وجهة نظره هوـ لا يضع صلاح عبد الصبور الا في مرحلة تجــاوزها بكثير . وفي رأيي أن الجواب المناسب لا يمكن ان يتحقق الا برصد لمكونات الشاعر ، والا بمناقشة فلسفته .

وعن هذه الطريق نصل الى ما حفل به شعر الشاعر من اشارات الـى الاساطير ضمن الرموز الشعبية والجنس والموت والرحـلة ، وهـي المعاني

الكبيرة التي يصبح بدونها صلاح عبد الصبور مجرد شاعر لا موقف له على الاطلاق .

فأما الاساطير فهي عنده تفسير ، بمعنى انه يعلق على اجزائها motifs خواطره النفسية ، ويرتبط وجودها بمحاولة من جانبه لفهم فوضى حقل التجربة ، وليكن القانون احدى الاساطير التي تربط بين الموقف والتداعي العاطفي والمعنوي . فما أشبهه ـ في ذلك ـ بالشعراء الذين يفترضون أننا بلغنا طريقا مغلقة في مجالات الثقافة المختلفة !

ولعل اهم الاساطير التي وردت في شعر صلاح عبد الصبور ـ باعتبارها مشحونة بالايحاءات والرموز ـ اسطورة السندباد عند العرب ، واسطورتا أوديب ويوليس في تراجيديا الاغريق . والى جانب هذه ثمة صور مستمدة من تاريخنا الانساني ومن خرافات الفولكلور التي لا يمكن حصرها ولا تستهدف الا اعادة تشكيل كل شيء في القضاء والقدر . ونلحظ أنه في أغلب الاحيان لا يلتزم الخطوط الاساسية فيها بقدر التزامه حركاتها ، بمعنى انه يستوحي اتجاهات الاساطير ـ غالبا ـ دون أن يعنى بتفصيلاتها الاصلية .

ومن ناحية اخرى نرى منه محاولات لفهم هذا التراث فهما خاصا وربما لا يدل عليه تداعي الاسطورة الاساسي ، وفي هذه الحالة يكون هو خالقا للاسطورة عاملاً على أن يحيي بها براءة الانسان الاول ودهشته .

ان صلاح عبد الصبور في هذه الناحية يرى أن سكان العالم لم يعد بوسعهم حماية فرديتهم ولا هم بقادرين على الاخصاب ، وتبدو المدنية الحديثة عنده ـ كما ذكرنا من قبل ـ مثارا للسخط والنكران ، ومن ثم لا يبشر بميلاد جديد كما يبشر ادونيس والسياب وحاوي . انه ليس من صنف الذين يستوحون أوزيريس أو تموز ، هذا سر تشاؤمه واشاراته الملحة الى الحزن .

وفي معرض التدليل على كل هذا نقرأ « رحلة في الليل » و « لحن » و « الظل والصليب » التي تشرب فيها أجواء السندباد ، وان يكن في الوقت نفسه يطل منها على اليوت ولا سيما في قصيدتيه «الارض الخراب» و«أربعاء الرماد» . ويمكن ان نقول أن (موتيفات) الاسطورة تبدو عنده في المواقف التي يقرر فيها أنه يبحث دائما عن التجربة ، ومن ثم يرحل ويرحل . واما الاشارة الى الشطرنج وخلفيات أغلب الرحلة فقائمة على (موتيفات) محورة لاليوت ، ويذكر الدارسون(1) أن اليوت نفسه في « الارض الخراب » اعتمد في الجزء الثاني منها وهو المسمى بلعبة شطرنج A game of Chess على أسطورة

---

(1) راجع The Reader's Encyclopedia , P. 1190

فيلوميــــلا Philomela الاغريقية وعلى أنشودة الشبح في « العاصفة » التي كتبها شيكسبير ، كما أن هناك علاقة بينها وبين رواية توماس ميدلتون التي كتبها سنة ١٦٥٧ بعنوان « النساء يحذرن النساء » .

وفي القصيدة نفسها يستقطب بعض حالات التتار ، حين يضحكـون وحين يطرقون وحين يضاجعون النساء . الا انه لا يذكر اسماءهـــم ، بل لا يرصد لحيلهم وتدميراتهم ، ويفعل ذلك في قصيدته « هجم التتار » وتتحدد صورتهم من خلال الظلمة البلهاء ورائحة الصديد ومزاج المخمورين منهـــم وحركات أكفهم وهي « تمتد نحو اللحم في نهم كريه » .

وكذلك فان أي قارىء لا بد أن يدرك أن اغلب التأثيرات الكئيبة الــتي ترد في شعر عبد الصبور ــ وهو سريع جدا في استدعاء معاني الوحشيــة والعفن ــ تتصل بأكثر من سبب بتاريخ هذا الجنس المدمر ، واظهر ما يكون ذلك في مقاطع مختلفة من قصيدته الجميلة « عودة ذي الوجه الكئيب » . وقد ربط تلك المعاني بالشعور بفقدان الامل عن طريق استيحاء اسطورة أوديــب.

ولا يقل عن ذلك أهمية عنصر الايحاءات التي يتزود بها من حكايـــات الشعب ودراويشه ، ونلمح هذا في قصيدته « الناس في بلادي » عندمـــا يتحدث عن عمي مصطفى . واذ ذاك يدور اسم الله وقدره ونبيه ، وتنبثــق عبارات من القرآن ممتزجة بعبارات صوفية معروفة فيقول :

وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى
وهو يحب المصطفى
وهو يقضي ساعة بين الاصيــل والمساء
وحولــه الرجال واجمــون
يحكي لهم حكاية .. تجربة الحيــاة
حكــاية تثير في النفوس لوعة العــدم
وتجعل الرجــال ينشجــون
ويطرقــون
يحدقــون في السكـــون
في لجة الرعب العميق والفراغ في السكون
ما غاية الانسان من أتعابه ، ما غاية الحياة ؟
يا أيهـــا الاله

الشمس مجتلاك والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافذ القضاء .. أيهـا الاله !

وفي « رسالة الى صديقه » يتحدث عن الشيخ محيي الدين ـ مجذوب حارته ـ بأبعاد سيكلوجية غير متوقعة، ولكنها تحمل في ثناياها دلائل على وجود حاسة ادراك تكاد تكون خارقة .

وفي « الظل والصليب » يسجل انطباعات عامة تمتزج مع أقوال العامة وتفكيرهم ، بل تنساب أسماء أحمد ومحمد وسيد وخضرة البكر في دعوات لاله النعمة الامين قبل أن يصل الشاعر الى حالة التعاسة التي يموت فيهـا الانسان « قبيل الموت » .

على أني أعتقد أن أكثر أعماله الشعرية توفيقا في استخدام المـوروث قصيدة « الخروج » . فقد اتكأ على معنى هجرة الرسول من مكة الى المدينة، واستغل (موتيفات) تلك الهجرة بطريقة سجلت حالات الخوف والقلق أدق تسجيل ، يقول :

أخرج من مدينتي .. من موطني القديم
مطرحـا أثقال عيشي الاليـم
فيها .. وتحت الثوب قد حملت سري
دفنتـه ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

والصلة هنا تكاد لا تكون محجوبة بين حركات الرحلة الاصلية وموقـف الشاعر نفسه ، ولكنه لا يلبث أن ينفصل عن التاريخ حين يصرح بأنه كـان وحيدا وانه يريد قتل نفسه ، ثم يعـود فيستغل حكاية سراقة بن مالـك في خروجه وراء الرسول حتى ليدعو الله أن تسوخ أقدام فرسه في الرمال :

أنسل تحت بابها بليـل
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت علي طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم
أخرج كـاليتيـم
لم أتخير واحدا من الصحاب

لكي يفديني بنفسه .. فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى « أنا » القديم
حجارة أصبح أو رجوم
سوخي اذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعيني نحو مهجري .. نشدتك الجحيم !

ولا يلبث الشاعر بعد ذلك حتى يستقل بتجربته برغم مناجاته للصحراء، بل يجعل عذاب الرحلة فيها تطهيرا له ، وهي ان اماتته فهذا هو بعثه المقيم :

ان عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم
لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

ولكن أين هذه المدينة بعد كل ذلك ؟ لقد كتب على الشاعر ان يهاجر ليضيع الى الابد .

(٤)

في أسطورة السندباد يرحل البطل ، وفي ملحمة هوميروس يرحل يوليس أو أوديس وفي تاريخ الهجرة يرحل الرسول ، فكان على صلاح عبد الصبور وهو يتأمل في هذه الرحلات أن يجرب الرحلة بدوره . والواقع ان الرحلة رمز شائع عند الشعراء، أو نستطيع ان نقول بصراحة ان الشاعر بطبيعته رحالة لان يستكشف دائما بتنقلاته عوالم جديدة .. حتى وهو يرحل بناقته ايام الجاهلية والاسلام الى الممدوح ، وحتى وهو يركب الصاروخ في هذه الايام !

وبرغم كل ما تقدمه الرحلة من صور فانها تنطوي على هذا القلق الذي يطبع حياة اي شاعر ، وفي الوقت نفسه تقدم فرصا للتحرر من اعباء التجارب العادية ولا سيما اذا اقترنت بالرغبة في المعرفة . وانسان اليوم بالذات يرى أنه ــ برغم اتساع افقه الفكري ــ لا يزال يتخبط في ظلام الجهل ، او هو لا يؤمن بأنه وصل بعلمه الى ما يمكن أن يتوقف عنده .

وصلاح عبد الصبور يحس بهذا كله ، ويحس ايضا أن انطلاقة روحه تهيىء له تعبيرا صادقا عن الازمة التي تسقمه أحيانا وتطحنه أحيانا أخرى. على أنها ترتبط بموقفه الفني أو بتصوره لفنه في بعض الاحيان ، ولعل قصيدته « رحلة في الليل » لا توحي بأكثر من ذلك . فسندباد الشاعر يبحث عن الشعر في كل ليلة فيرحل ، ثم يعود من رحلته مع الفجر :

في آخر المساء عـاد السندبـاد
ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

وحكاية الضياع لا تظهر هنا فقط ، وانما كذلك في أغلب قصائده التي تحدثت عن رحلة الانطلاق من رتابة الكون. وهي مقترنة دائما بالمخاطر والخوف والاقدام مع ذلك ، ويظهر القرصان فيها أحيانا ، كما يظهر « موتيف » جبل المغناطيس الذي يجذب مسامير اية سفينة لتتفكك وتتحطم :

هذي جبـال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تـدور
تحطمها الصخور

وقد يعود الشاعر محملا بالهدايا والطيب ، ولكن هذا لا يجدي كما يجدي حديثه هو مع الندمان . ومن خلال هذا الحديث نطلع على الآلام والمرارات التي يتجرعها وهو صابر ، وكأنما مكتوب عليه أن يتحرك دائما على الاقل ليقتل طبيعة الملل في نفسه ، وهو فعلا ملول !

ولكن من الواضح أن الرحلة لا تقدم له هذا فحسب ، ولكنها أيضا تنثر رموزا في مختلف قصائده الى النوراس وسائر طيور البحر والى الاصداف والمحار ، فيقول في « الشيء الحزين » :

لو غصت في دفائن البحـار
لجمعت كفـاك من محـارها
تـذكار !
لا تسأل الشيء الحزين أن يمر كل يوم
على مرافيء العيـون

لا تسأل الشيء الحزين أن يبين .. أن يبين
لانـــه مكنـــون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقر
لانه كطـــائر البحار .. لا مقر !

ويقول في « البراءة » :

لو أننا كنـــا بشط البحر موجتين
صفيتا من الرمـــال والمحـــار
توجتـــا سبيكة من النهار والزبد
أسلمتا العنان للتيـــار

ويقول في « اقول لكـم » :

لان وراء هـــذي الدار فيما قد رواه النـــاس
شطوطـــا طاميات موجها ديجـــور
ولولا سيف نـــور شق ظلماهـــا
ومـــلاح على مركب
يقول لمن أحث الخطو في دهليزها :
اركـــب !
ولولا ومض مصباح يلوح لمقلة الملاح
لضل الركب في التيه سنين مئين !

وهكذا تمتد انطباعات الرحلة امتدادا لا يمكن اهماله ولا حصر جدواه، وفي رايي ان عبد الصبور في وسط تأملاته ــوهو يرحل ثم وهو يجتر رحلاتهــ يهيىء لشعره ابعادا ما كانت لتهيأ له لو اقتصر على رصد عواطفه وهو حبيس الكون أو حبيس نفسه في مكان محدود الى الابد .

انه في مجموعة سندباد او يوليس صاحب رسالة فكرية ، ويستطيع بتجاربه ان يضل ليعود باكثر من تجربة !

(٥)

والموت ركن من أركان العالم الذي يراه صلاح عبد الصبور . حقا ان الموت ظاهرة عامة أو قل حقيقة يسلم بها الجميع ، الا انها عند الشاعر شاغله الاول ، بل هي تفرض وجودها على كل تفكيره وتنتهي به دائما الى حالة من التشاؤم لا سبيل الى التهوين من شأنها. انه يعيش موته ـ كما يقول سارترـ وهو يتمثله لا لانه بشر والبشر يموتون ، وانما لانه ماثل أمامه في كل دقيقة يستقطب الحواس . والى جانب ذلك هو ـ في تصويره ـ نهاية الطريق المغلقة لتطورنا الثقافي ، وكأنما كل القيم ذات الاهداف المختلفة يمسك بعضها بخناق البعض الآخر في محاولة للقضاء عليها . وعلى ذلك فان الدور الاساسي للشعر هو النضال البطولي لمقاومة هذه القوة الطاغية ، حتى لا يعيش الناس موتهم في الحياة !

ومن الواضح أن صلاح عبد الصبور فكر ـ على الاقل فنيا ـ في أمثل الطرق للصمود او لتأكيد البقاء ، وانتهى الى ضرورة اعطاء « الجنس » حقه في الظهور . ومن هنا نرى عنده دائما ثمة توازنا بين لغز الموت ولغز الجنس، أو رغبة في أن يكون هناك تعادل بين تلك القوة التي تقرر مصير الانسان والقوة الاخرى التي يبدأ من عندها هذا المصير ، ومن ثم :

لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء

وفي لحظات الاسى ـ وهي كثيرة عنده ـ تغلب على علاقاته بالانثى مشاعر الفناء حتى ليقول في قصيدة العائد :

عندما يلجئنا الحزن الى بطن جدار
ليسفي فوقنا مثل تراب الموت زهره
زهرة ميتة طال عليها الاحتضار
لا نرى الا التناسي مهربا من موتنا
موتنا القادم في ضوء النهار

ويتوسع في قصيدته « أقول لكم » بهذا الاحساس ، ولكن نزوته الجنسية تتغير الى مودة ، فيقول في المقطع السابع منها :

ألا ما أشرف الانسان حين يشم في الانسان
ريح الود والالفه

ألا ما أشرف الانسان حين يرى بعيني الفه الانسان
ما يخفي من اللهفـه
الى انســان
ألا ما أتعس الانسان حين يموت في أعماقه الانسان !

ان المعنى الحقيقي لمصير البشر لا يتكشف الا عن طريق الحب ، وهـذا الحب بالنسبة للمرأة حاجة جسدية تحدد قصيدته « الظـل والصليب » ملامحها ، وأما بالنسبة لغيرها فلون من التعاطف لا نفتقده الا في قليل من شعره .

والمقطع السابع الذي ذكرناه من « أقول لكم » اذا اضفنا اليه المقطـع الثالث من القصيدة نفسها ــ وهو أطول المقاطع ــ يلخصان موقف الشاعـر بلا تزييف . ونراه يقرر انه منذ يولد الطفل يقيده الى الدنيا تراب عـاش فوقه الاسلاف ، أسيادا أو عبيدا صغارا أو كبارا ، ولكن لا بد من النهايـة لانها سنة الحياة ، أو لانها بداية لجديد :

وما غنيت بالموتى لاصنع من جماجمهم
عمـامة وعـظ
فلو عـاش الذي ماتـا
فأين يعيش من ولـدا
أقول لكم بأن الموت مقدور .. وذلك حق
ولكن ليس هذا الموت حتف الانف
تعالوا خيروا الاجيال أن تختار ما تصنع
لكـي توسـع
لمن يتبـع
فلن تختـار غير المـوت !

وازجاء فكرته على هذا النحو يتفق اولا مع التفكير الاسلامي الذي يقرر الا مناص من انتهاء الاجل ، غير ان عملية « التخيير » التي اقترحها الشاعر أفعمت الفكرة نفسها بمغزى هائل .

على ان فكرة الموت مع ذلك تملأ ذهنه بالصور المرعبة التي تطلق منـه الصرخات مدوية أو تلجمه بحيث لا يستطيع أن ينبس ببنت شفـة ، وفـي

كلتا الحالتين يتجلى شعوره في نغمات بطيئة حزينة آسرة ، يقول :

كان اسمه نبيـــل
وكنت في محبتي أدعوه بلبلي الحبيب
وكان راعف الجناح دائب الاسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد في فؤادي ...
حبتين .. حبتين !
فحبة لجوعه وحبة تذكار
وفي الاصيل كان يهدل اللقاء غنوتين
فغنوة لاهلنا وغنــوة للدار
لكنه مضى .. وخلته مضى بلا ثمن

ويقول في تمرد :

ومد عزريل عصاه
بسر حرفي كن .. بسر لفظ كان
وفي الجحيم دحرجت روح فــلان
يا أيهـــا الالــه
كم أنت قاس موحش يا أيها الاله

كما يقول في استنكار ودهش :

لم يبدو الموت في منزلنا

واخيرا يقول في موت فــلاح :

قضى ظهيرة النهار والتراب في يده
والمــاء يجري بين أقدامه
وعندما جاء ملاك الموت يدعوه
لون بالدهشة عينــا وفما
ومد للامــام ساعدا وجر في عياء قدما
واستغفر الله
ثم ارتمى !

وهكذا يعيش صلاح عبد الصبور تجربة الزوال ، وتمر في ثنايا لا وعيه الجماعي أصداء كل ما سمعه الناس عن الموت ـ دون أن يذكر البعث ـ وكل ما عرفه عن الجحيم والحساب والملائكة وبكاء الام أو الاقارب ، الى جانب احساس بالمرارة وشك في أن يبقى العالم أكثر مما بقي حتى لكأننا على أبواب نهاية حضارة .

(٦)

نستطيع بعد ذلك أن نزعم أن من الممكن فهم صلاح عبد الصبور ، ولكن من المؤكد أن رصد ما تغنناه بذاته الى عملية الفهم اعماقا اخرى وابعادا. ولا حاجة الى حساب ما فيه من جوانب التمويه والنرجسية ، فان هذه نفسها كتعبير تسهم في تأليف وجدانه ومنطقه كما تسهم فيها الافكار المتوارثة والتجارب المادية المشتركة .

صلاح عبد الصبور يتألف من هذه كلها ومما يتعرض له وعيه ، فاذا قلنا انه حزين كئيب متشائم فليس لان شعره يدل على ذلك ، ولكن لانه هو واقع ـ بكل ارتباطه ـ تحت تأثير الجديد من المكتشفات الفلسفية والعلمية والسيكولوجية ، وهذه كما قدمنا توحي بانهيار اكيد لحضارة العصر وتسوق الشاعر الى طريق الثقافة المغلق !

والحقيقة أن ميزة شعر صلاح انه تعبير جمالي عن حضارة هذا العصر وعن ثقافته ، وهو كحقيقة ذهنية لاكتشاف الكون والتاريخ . وقد كان تحطيمه الشكل العمودي القديم فيه ـ بما يتضمنه من هندسية ومجاز وخطابية ـ منفذا الى اطار مناسب يتجاوب به الشاعر مع احساسه بالضيق والتمزق والضياع .

ويمكننا أن نقول ان « رحلة في الليل » تمثل في شعره ما مثلته«الارض الخراب» في شعر اليوت . من حيث ان كلا منهما مرحلة خطيرة ، ومن حيث انهما نموذجان عصريان يتسعان للاوعي ولحركة تداعي المعاني التي تعتبر اليوم الاداة الفعالة للتفسير والتبرير .

ومن هذه القصيدة تبرز ذات الشاعر الى جانب كثير من القضايا التي عرضنا لها ، ويمكن أن تكون مفتاحه لفهم شعره كله برغم التطور الفكري الذي صاحب ظهور ديوانه الثاني « أقول لكم » . في القصيدة نرى الحزن في قالب مأساوي رهيب ، وذلك حين يحكي في المقطع الثاني عن الطائر الذي انقض عليه الصقر :

ليشرب الدمـاء
ويعلك الاشـلاء والدماء
وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتي .. حكايتي حزينة الختام
لانني حزيـن !

ويكون هذا الحزن تقريريا في قصيدتـه المشهـورة « الحزن » وفـي قصيدته التي صدر بها ديوانه الثاني وهي باسم « الشيء الحزين » ، ويتناثر الهتاف به في قصائد اخرى ولا سيما هذه التي يربـط فيها ذاته بامرأة .

وعلى الرغم من ان هذا الحزن غامض دائما وقد يكون ضريرا او كطائر البحر لا مقر أو تنينا له الف ذراع ، فانه يرتبط دائما ـ في غير حـالات الموت ـ باحساسه بالنفي وبرغبته الاساسية في اجترار الماضي لملء الفراغ، وهو يقول :

هنـاك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنـه مكنـون
شيء غريب غامض حنـون

وقد يكون الحزن في بعض الاحيان محاولة تفسيرية ـ وان تكن سلبية ـ لاحتجاجه ، وذلك حين يواجه الطغاة :

الحزن قد عقد الجباه
ليقيـم حكامـا طغـاه

وقد يكون لحظة عذاب او نهاية رحلة يصاحبها القدر ، يقول :

ومن يعش بظله يمشي الى الصليب في نهاية الطريق
يصلبه حزنه .. تسمل عيناه بلا بريق

ولا يقدم الشاعر تخطيطا ذاتيا يبرر به حزنه ، بل انه يصور نفسـه في صورة الانسان الذي ينبغي الا يعذب . فهو طفل له قلب طاهر كاللؤلؤة ويحب لا كما يحب سائر البشر

ليس مثلي واحـد

قلبي فريـــد
يغــور فيه جرحه المديد
لانه يــا حبي الوحيد
طفــل عنيــد

واذا كان يحاول ان يبرر له بقصيدة « أبي » فان هذا التبرير فني ، اي كان موت الاب مجرد اثارة لم ترتبط بواقعه بعد . غير أن الزمن في مفهومه ـ وهذا ما لم يقرره بنفسه ـ والحياة النفسية المرتبطة بالعصر ، والذكريات التي تتزاحم أمامه مرتبطة بالاخفاق ـ الاجتماعي والسياسي والعقيـدي ـ تضطره الى ان يكون على هذا الحزن الغامض الملح المدمر .

واذا عدنا بعد ذلك الى رحلة في الليل ـ وهي مفتاح لفهم شعره كمـا قلت ـ نرى المعنى الآخر الذي يصاحب الحزن ، وهو الضياع وارتباطه بقضية البحث عن المعرفة وعن التجربة المخصبة حتى وان وضع الموت مقابلا لهما. وقد ذكر هو عن نفسه أنه مضيع فعلاً ـ وكان السندباد عنده قد ضاع فـي بحر الحداد ـ وان حياته وعود ووعوده هبـــاء فهو هباء وهو مفـض الى المصير ...

والمصير هــوة تروع الظنون

أو على الاقل يرى دائما من يود أن يحرقه ضياعهم ، يقول في البراءة:

وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين
التائهين في الظــلام
أود لو يحرقني ضياعهم

ويقرر صلاح عبد الصبور انه ليس دائما يضيع في رحلة حتى وان كانت من مداد ودخان ، فان رحلته قد تكون مجرد سام « ويافتنتي سامي رحلتي» ولكنه قد يضيع في مكانه ، وهذا احساس بالغربة والنفي ، يقول في السلام:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبـين كآلهه
بالكتب والافكار والدخان والزمن المقيت

وكان قد اعترف بأنه لم يجد أمام حبيبته الا أن يحكي عن هذا الاحساس:

وحدثتها عن ليالي الصعاليك
في سكرهم وجنون المراح
وعن رفقة الحانة الاوفياء
وعن ضحكهم في الليالي الملاح

انه ضحك طائش لا ينم على شيء لانه حقير صغير ، يقول :

جارتي .. لست أميرا
لا ولست المضحك المراح في شمس النهار
انني خاو ومملوء بقش وغبار
أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاما

ونلاحظ في ديوانه الثاني انه يدع ذاته الى قضية الضياع بموضوعية يستعين فيها بما يمتلكه من موروثات فكرية وفولكلورية . ان الضياع في هذا الديوان في كل مكان وفي كل صورة ، يبدأ من ذاته ثم يستقطب حياة الآخرين . وكأنما الشاعر قد انتهى الى أن الاديب يجب عليه الا يرتبط تماما بالعالم الذي يعيش فيه وحده ويأكل فيه وينام ، لانه في الحقيقة جزء من انسان الكل !

ومرة ثالثة نعود الى « رحلة في الليل » وهنا نجابه بالموقف الحياتي او قل نلتقي بما يمكن ان يشكل له فلسفة ، وفي حديث الشاعر عن نفسه يقول :

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
أعود يا صديقتي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون لم تدع جفني ينام

انه يحس بوطأ القضية .. قضية الابداع الشعري ، وهي عنده ــ فيما يقول ــ أخطر القضايا أو لعلها في المكانة الاولى اذا وضع في الحسبان موقفه الفكري . ولقد استغل هو حكاية السندباد وأسفاره في معاناته كشاعر ، كان السندباد عنده يرحل من أجل الشعر على نحو ما بينا .

وفي قصيدته « الرحلة » وهي من النـــوع العروضي الـذي يرضي المحافظين يصور ولاءه للشعر والتزامه به التزاما يحدد علاقته بالتعبير الادبي الصادق . وقد ظهر هذا الغناء نفسه في « أغنية ولاء » يظهر فيها وهـــو يقدم شعره :

عرشا من الحرير .. مخملي
نجرته من صندل

وهذه الدعة التي يصدر عنها لا تلبث ان تضيع في لحظات يأسه فيصرخ:

أنا هنا ملقى على الجدار
وقد دفنت في الخيال قلبي الوديع
وجسمي الصريـــع
في مهمه الخيال قد دفنت قلبي الوديع
يا أيهـــا الحبيب
معذبي .. يا أيها الحبيب
أليس في المجلس السني حبوة التبيع
فانني مطيـــــع !

التزام الشاعر بفنه على هذا النحو لم ينسه علاقاته الاجتماعية ، وقد استطاع بهذه الغيرة المخلصة ان يعبر عن انسان العصر كما سبق أن ذكرت، منغمرا في أعماق اللاوعي أحيانا راصدا للحياة الظاهرة أحيانا أخرى . وفي سبيل ذلك تبنى آراء الذين يتخلون عن أساليب الواقعية بصورتها التي تظهر عند رامبو وفيرلين ومالارميه(١) ، آخذا بواقعية اليوت وييتس وفاليـــري وازرا باوند، فالتقى مع طليعة المحدثين العرب من أمثال السياب وحـاوي ويوسف الخال وبلند حيدري مع فارق في أسلوب اكتشاف الانسان المعاصر لنفسه .

لقد خاطب صلاح عبد الصبور هذا الانسان في كل وقت ، وبكل مناسبة، ونظرا لمعاصرته له في اشتداد الحس القومي وتعرضه للقهر ــ من الـداخل والخارج ــ ونظرا لمروره هو على شتى مشاكل سياسية واقتصادية واكتوائه

---

(١) كان رامبو يرفض الاهتمام بالحياة اليومية ، وكان فيرلين يقدم موسيقية الكلمة عـلى دلالاتها ، في حين مال مالارميه ــ الذي يشجع على خلق لغة خاصة لكل اديب ــ الى أن يكـــون الادب ايماء لا شرحا .

بنار حربين ـ احداهما عالمية والاخرى محلية عالمية ـ فقد تشكل التشكيل الذي لا يمكن أن يجعله سلبيا برغم تشاؤمه ، وكأنه كان يرى الالم والحزن حافزا الى معرفة ما وراءهما .

رأيناه يتعرض لحكم الطغاة ، وفي « هجم التتار » يندد بالغازي الذي يتاجر بالدم ، وفي قصيدتي « شنق زهران » و «عودة ذي الوجه الكئيب » يهاجم الاستعمار وأعوان الاستعمار ، وهو يرى الفرصة بعد ذلك مهيأة لينقد حركات الضغط الاجتماعي الذي يجعله يشعر بالغربة والنفي والضياع .

ولعل الامثلة التي قدمناها لحديثه عن ذاته وحياتها وتشرده هو مع الصعاليك ورفقة الحانات ، تمثل معظم الجانب المتألم من شعره ـ حتى اذا أسقطنا شكوته من حرمان المرأة له ـ ولكنها توضح في الوقت نفسه ارتياب الانسان المعاصر في جدوى القهر الذي يقع عليه . وهذا الاحساس هو الذي يجعله ينشد الحرية ، بل يجعلها قاعدة يحرر عليها موقفه الفكري كله ، ويرفض بها خطة المتملقين الدجالين الذين يبيعون حريتهم بزهيد الاجر . انه لا يريد ملكا ، ولا شيء أكثر من كيان يستشرف الفضاء العريض في نهار ، لانه يجعل الليل كله سفرا ومن ثم كان الظلام محنة ، يقول :

أريد أن أعيش كي أشم نفحة الجبل

الا انها ليست مجرد رغبة ، فهو يعمل فعلا ـ وقد هاجر في قصيدة الخروج ليعمل ، وقال من قبل لا بد من خوض الصباح الى الجراح ـ وهو يعيش بأعز ما لديه من آمال ومثل ، وان تكن الحرية في نهاية الامر امرا مشكوكا فيه :

رووا يا صحبتي الاحرار فيما أسلفوا من قال
بأن الطفل يولد مثل نسم الريح
وحين يدب فوق الارض تثقل ساقه الاغلال

والابيات من احد مقاطع قصيدته « أقول لكم » وهذه تعتبر ـ بالنسبة لفهم الشاعر وقد ضمنها حجة الاقناع ـ النقطة الاساسية التالية لقصيدة « رحلة في الليل » وفيها يبدو عبد الصبور وهو يتناول اكثر قضايا العصر برزانة ، محتشدا للتعاطف والمودة وازجاء النصح في غير ما صخب . ولكنه يضطر الى تذكير نفسه بالموت في مقطعين من مقطوعاتها الثمانية ، ويكون تذكرة باطلاق صارخ ، لانه يضع دائما حدا لحرية الانسان ، ونهاية لعلاقاته الجنسية ، وختاما للكفاح البطولي الذي يفرضه الوطن على ابنائه .

ان الجدة التي تنطوي عليها تلك القصيدة تحمل الطابع الذي بدأ يميز شعر صلاح ، فهو رغم عدم ايمانه بأي شيء ـ الى حد انه يبدو كأنـه لم يلتزم اجتماعيا بشيء ـ يتحدث فيها عن الايمان ، وهو حين يتحدث عنـه لا يعني الله ولا رسله ولا أولياءه ـ مع انه يتعرض لهم ـ وانما يعني احساسا بقضايا العصر في أبعادها التاريخية والاسطورية وفي امتداداتها على نحو خادع يختلط فيه الوهم بالحقيقة :

أمعيري بالوهم ...

لا وهم هنـاك ولا حقيقة

ثم تفضي الى رفض لكثير من النظم القائمة اجتماعية كانت او عقائدية أو علمية ، وفي ضوء هذا نستطيع أن نزعم أن الشاعر لم يصل بعد الى أن يعرف اتجاهاته النهائية معرفة تامة ، او انه شاك قد انتهى الى لا شيء ومن ثم عاد الى غنائيات الحب كما تظهر في قصيدة « البراءة » عاد ليواصل رحلته من جديد !

* * *

وبعد ، فقد صدر الديوان الثالث لصلاح عبد الصبور وهذا الكتاب ماثل للطبع ، وفي رأيي انه كشاعر لم يتغير .. لسبب ظاهر هو انني استشهدت بأغلب القصائد التي وردت فيه ، وكان قد نشرها في الصحف والمجـلات الادبية المختلفة ، واحسب أن النقلة الوحيدة التي يمكن أن تجعل من هـذا الشاعر « شيئا » اكبر مما رأينا هي « الدراما » ، اعني انه لا بد من ان ينزل الى ميدان المسرحية، فان لشعره ابعادا هي من غير شك تفتح آفاقا مشرقـة على الدراما الشعرية .

الفصل الخامس

السياب مفكراً

(١)

ولد السياب في جيكور جنوبي العراق عام ١٩٢٦ وتوفي بالكويت سنة ١٩٦٤ ، وبين مولده ومماته تقلب من حال الى حال ، واضطرته ظروف العراق الاجتماعية الى ان ينخرط في السياسة ويسيس شعره .. فهو يساري أيام طغيان الملكية ـ اي منذ سنة ١٩٤٥ حتى لكأنه اراد أن يثأر من فقره ـ وهو بوق أيام حكم عبد الكريم قاسم ، وينقلب على الشيوعيين عام ١٩٥٩ ، وينضم سنة ١٩٦٣ الى زمرة « المنظمة العالمية لحرية الثقافة » .

على أن السنوات التي عاشها مضطربا ـ عاشقا وثائرا ومريضا ـ كانت تعد له مستقبلا هائلا ، ولكنه قضى مسرعا . فلم يخلف الا ما تخلفه المحاولات الناجحة وان يكن من السهل أن نلمح عدة اهتزازات فنية ، لعل مصدرها عدم استيعابه الكامل لازمات عصره . وكان من جراء ذلك ان تحول الى شاعر صنعة يحتفل بالتثقيف ، وباصطناع براءة الاساطير مع أن صياغاته تشي دائما بتكلفه ، وتوقعه في آفة التقرير والوصفية .

ومع ذلك فقد استطاع ان يحدث تغييرا في القصيدة العربية ، وهذا التغيير يمس جوهرها واطارها على حد سواء . غير انه ظل على تلك الحافة التي يقال عندها: هنا يجب أن يقفز قبل أن تدفعه الى السقوط رياح الاحداث! ولم يكن من السهل عليه اطلاقا ان يتخلى عن قيم تمسكنا بها مئات السنين ـ بخاصة ان من بين هذه القيم ما لا يبدو ثمة تناقض بينه وبين الظروف الطارئة ـ ويمكن أن تعيش مئات اخرى دون أن تتعارض مع تطورنا المطرد.

وهو على الحافة نفسها كان يرغب دائما في ان يجعل شعره ممتعا ، ومع ذلك فقد كانت خسارته باهظة لانه أثقله بآراء أمدها به اضطرابه السلوكي بين الشيوعية والقومية والتطلعات المختلفة الى تحديث شعره التحديث الذي يسلكه — بتأثر الشعر الانجليزي من خلال اليوت وستوبل — مع الرواد المثقفين يلقي عنه معارضيه المارقين . وقد انتهى أو كاد ينتهي الى ان ما شاء يقصر عمره دون تحصيله ، فيئس وبكى ، ثم انكفأ الى غنائية بدأ بها حياته العجيبة .

أين كان بدر شاكر السياب على وجه الحقيقة ؟

نحن لا نستطيع — على الرغم من وجود النصوص بين أيدينا بكثرة — ان نقول القول الفصل . فان حياته في الواقع كانت أشد تعقيدا وتداخلا مما نظن ، بل أن رغباته في تنوعها أقرب الى التضارب . وبدا كما لو كان غير مقتنع تماما بالمضي فيما أخذ به نفسه كشاعر مفكر أو كشاعر مجبر على التفكير ، وكان تفكيره يفضي به الى قلق سرعان ما يقذفه الى عاطفياته المخفقة التي اعتاد أن يترك من اجلها كل شيء .

وكان هذا يعني انه لم يحي في شعره حياة عاقلة ، وبخاصة انه كان صاحب فكر وجعل نزواته الشخصية محور فلسفته واساس التعبير عن غربته . بحيث صارت السجون ودور البغاء والمواخير والملاهي — في بغداد — مقابلا للخواء العاطفي والفشل وتصبح نضارة عاطفته التي نراها في اشعاره الاولى(١) دنيا من الحجر والفولاذ أو من الفولاذ والضجر :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والنار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شمس فأئتلق
فيهـا ولا أفق
يطير فيه خيالي ساعة السحر

ولقد كشف غربته هذه مرضه الاخير ، فكان عليه أن يحسب بعقلـه الخطوات الباقية له في ارض المنفى الحجرية ، بل يحس بعقله ايضا — ان صح هذا التعبير — مقدار الالم الذي ينبغي أن يتجرعه قبل أن يموت ويدفن في « جيكور » قريته . وكان كلما زادت معرفته بالعالم المادي — وهو خداع —

---

(١) على وجه التحديد في ديوانه «ازهار ذابلة» ١٩٤٦ و « أساطير » ١٩٥٠ وكان عمره اذ ذاك بين العشرين والرابعة والعشرين .

لمس مزيدا من الجوانب التي تضاعف الهوة بينه وبين ما يريد ان يكون .

ويمكن على كل حال أن نقول أن السياب كان يفكر ويشعر معا ، أو كان يريد أن يفكر ويشعر على قاعدة خيال فلسفي يمكنه من أن يقول ما يريد ان يسمع عنه ، مفترضا أن « جيكور » هي العالم وان النهر « بويب » شريانه وان يكن « المطر » يسعفها هي دائما بما يضمن بقاءها .

ان المسألة تبدو كما لو كانت معادلة ارادية حسابية ، وهي على اكبر الظن كانت عنده كذلك ، ولولا طاقته الغنائية لظهر وهو يبتعد عن اناس يسرهم أن يشعروا بما يشعر أكثر من أن يفكروا فيما يخطط .

وخليق بنا على أي حال أن نفترض أنه كان لا يرى رؤيته بوضوح ، ولكن يجب أن نذكر ان كثيرين انصرفوا عنه بدعوى ثقل الفكرة عنده والمنطق الى جانب « الاعتداء » على يوطوبيات الآخرين . وكان هو يضيق بهذه التهمة، فاعتاد ان يقول : كثيرا ما انزعج كلما احتجت الى شرح ما أشعر به مع اني سبقت اليه مرات !

كان هذا تنطعا على أكبر الظن ، ولكنه كان مؤمنا بأن الناس سوف يفهمونه ويعرفون « حقيقة » دعواه ويعللون لكثير مما يهدر به ويستغلق عليهم ، وليس أحد مهما يكن من شيء أسرع الى مصافحته منهم حتى وان لقب بعضهم بالطاغوت ثم عراه وجره الى السعير :

أنا أيها الطاغوت مقتحم الرتاج على الغيوب
أبصرت يومك وهو يأزف .. هذه سحب الغروب
يتوهج الدم في حفافيها وتنثر في الدروب !

واذا بدا السياب مخيفا منذرا متوعدا فلأنه لم يكن يرى خيرا ، ودعنا من تبشيره بالمطر الذي جعله رمزا أسطوريا يقوم على ما تقوم به « التموزية » في أبعادها الفولكلورية ، فانه كان مجرد مرحلة ، فضلا عن اقتران هذه المرحلة بالالم أو بالعافية التي لم تنفض عنها كلّ الالم . وكان أدونيس أو تموز ــ اله الخصب في الاسطورة القديمة ــ بطلا مندحرا حطم الموت فيه الرجاء:

أهذا أدونيس هذا الخواء
وهذا الشحوب وهذا الجفاف
أهذا أدونيس .. ابن الضياء ؟

وأين القطـاف ؟
منـاجل لا تحصد
أزاهر لا تعقد
مزارع سوداء من غير ماء
أهذا انتظار السنين الطويلة ؟
أدونيس .. يا لانحدار البطولة !

اننا قد نعزو هذه القتامة الى حياته الخاصة ــ وكانت كما ألمحنا نظرية موزعة بين طرد ورحلة ومحاولات نسائية فاشلة ــ ولكن ينبغي الا نسقط من حسابنا ظروف مجتمعه هو وظروف المجتمع العربي كله .. ظروفه العائلية، وظروف العراق ، وظروف الوطن الكبير الذي غنى له في وهران وبورسعيد تماما كما غنى له وهو على شاطىء الخليج .

اجل ...

ويجب ايضا الا نغفل ذكر تلك الثورة التي هزته في بـلده ثم دفعتـه الى احضان من لا يحب ، ثم عدوله الى ما ظن أنه بر الامان .. حتى اذا اتهم بأنه جبان وبأنه متردد وبأنه خائن مضى لا يلوي على شيء ، وكأنما كان يقول: لماذا أخون وأنا ابن هذا الجيل الباحث عن السلامة بين فكي الزمن ؟.

لقد كانت الخمسينات في هذا القرن ومطالع الستينات أخطر مراحـل الحياة ــ حتى الآن في نظره على الاقل ــ وخلال هذه المدة عمل على أن يكون شيئا بين أدباء توزعوا بين شتى آراء ويريدون ان تسمعهم الجماهير . فكاظم جواد زميله يبشر بطليعية متحمسة ، والبياتي ينادي بيسارية فيجذب اليـه بعض شعراء العالم ، وعلي الحلي يعلنها كلمة عربية يرتمي صداها الى بعيـد جـدا ، وهكذا .

وتمضي نازك الملائكة منقبة في الشعر العالمي ، ومثقفة نفسها ، حـتى لكأنها تريد أن تهيىء نفسها لقمة لا ينازعها فيها أحد .

ولكن مما لا شك فيه انه رفض ان يسبقه سابق ، وهذا سر نظره الطويل فيما نظر اليه زملاؤه ، واختيار ما يلائم فكره بحيث يبدو أصيلا وفريـدا .

وقد بدأ انطلاقه بمطولاته « حفار القبور » ١٩٥٢ و « المومس العمياء » و « الاسلحة والاطفال » ١٩٥٤ . وهذه المطولات بقدر ما نقلته من رومانسية الاربعينات لم تقفه على الواقعية التي رفع لواءها الطليعيون ، وبدت هياكلها

مفككة . بل ان المطوّلة الاولى التي اعتمدت انفعالية غير مجسدة فنيا تدثرت ـ كما هي عند صغار الرومانسيين ـ بدثارات الوصف السرد لليل وديدان القبور والريح والساحرات ، وافتقدت من جانب آخر الفكرة المحددة .

ومن هذا التصوير السطحي المفكك بنيت « المومس العمياء » بمقدمة وجدانية عن الليل ـ ولا بد من ذلك كما يفعل التقليديون عندنا ـ وكانت مقدمة الحفار قد عقدت من أجل الاصيل . فهو يمضي متشائما من قتامة الى سواد تحكمه عيون « ميدوزا » الاسطورية ، ويعادل هو به بغداد مدينته العمياء التي تشبه مملكة « أوديب » !!

وعلى شتيت من التشبيهات والمقارنات تتجلى أبعاد موضوعه في اطار رومانسي خالص رسم هو فيه نهاية المومس فاجعة مثقلة بالعار والزراية، وذلك بعد اشارات غير ناجحة تماما لافروديت وهيلين وفاوست وغيرهم ، لانها كانت اشارات الى ثقافة جعلته متعاليا على المأساة التي تجرد لها .

غير أن التطور الذي نشره ـ في مضمار التحديث ـ تحقق في «الاسلحة والاطفال » حيث استقامت واقعيته شيئا ، وبدا الاطفال رمزا ملموسا للسلام والسعادة ـ وهو اليساري الهوى الملتزم ـ تعبيراته كانت واضحة في تشوق الناس الى الحرية ، وان عابته الشعارات التي سيّست شعره فأوهنت استاطيقياته .

ولكني لا أدري لماذا استطردت الى ذلك ؟

ربما لانني أريد أن اقول ان هذه المطولات التي شهرته ، كانت أقل تأثيرا عند الآخرين من ديوانه « انشودة المطر » ففيه وبه استكمل عدته الفنية ، وعمق تجربته ، ومكن لهذه الشهرة التي تمناها التمكين الذي ظل له حتى توفاه الله .

والديوان نفسه يحمل اسم قصيدة بعينها نشرت في مجلة الآداب ، وكان وقعها عظيما . وقد حقق فيها ـ عند المتلقين ـ احساسا بالاصالة والعرامة، وان ظل مترددا بين الذاتية والموضوعية ، مقصرا وسعه من مقالاته المتعالية الصوت .

وفي القصيدة نفسها البذور الاسطورية ـ لتموز وبعل ـ التي اتسع نطاقها في الديوان كله مخططا ليوطوبيا معينة .

وسنحاول فيما يلي أن نتعرف على معالم هذه اليوطوبيا معتذرين عن كل توسع في هذه الاطلاقة ، وان كنا ننزل عنها للشاعر وفاء لحقه علينا وتقديرا لما تمكن من الوصول اليه خلال عمره القصير .

(٢)

يمكن أن نقسم شعر السياب ثلاثة أقسام : القسم الاول يشمل غنائياته الرومانسية وفيه لا يخرج عن أمثال علي محمود طه ، والقسم الثاني يتضمن أشعار يوطوبياه في كل متناقضاتها ويمتاز بالتعقيد والغموض ، والقسم الثالث يقف عند أناشيد الموت الممثلة في دواوينه الثلاثة الاخيرة ـ المعبد الغريق ومنزل الاقنان وشناشيل ابنة الجلبي ـ وأكثر ما فيها يمتاز بالصفاء والصوفية الرقيقة(١).

ويعنينا القسم الثاني من حيث هو عرض لآرائه اليوطوبية ، وحينما نتأمل ما ورد فيه في ضوء المعادلة التي قدمناها وهي : جيكور وبويب والمطر في اطار التشاؤم ، يتبين لنا كم كان ممزق الهوى حتى في تنبؤاته . الا ان الاهم أن نعترف بقدرته على أن يقول الشعر اللافت في موضوعات خطيرة صالحة للمناقشة ودون ان يساوره اي قلق حول مكوّناتها من عناصر الاغتراب والعزلة والشوق الى قريته جيكور :

آه جيكور جيكور ...
ما للضحى كالاصيل
يسحب النور مثل الجناح الكليل
ما لاكواخك المقفرات الكئيبة
يحبس الظل فيها نحيبه
أين أين الصبايا يوسوسن بين النخيل
عن هوى كالتماع النجوم الغريبه

وهذه ببراءتها واشواقها تقابل المدينة التي هي بغداد والتي تلتف دروبها حبالا من طين تمضغ قلبه (كيف .. حتى في ميزان النقد ؟) مع انه يأسى للجهد الانساني الضائع بتداعيات وابهامات لا يقين فيها تقريبا ، وان يكن لا يجد مانعا من أن يصر على جعل قريته هذه عشتار ذات الخصب والجمال برغم أنها حزينة

وتقبل ثغري عشتار
فكأن على فمها ظلمه

---

(١) بعد موت الشاعر صدر له ديوان لا يضيف شيئا خطيرا الى دواوينه المذكورة .

تنثال علي وتنطبـق
فيمـوت بعيني الالق

وهو نفسه ـ في هذه الحال ـ سيكون أدونيس المقتول ، يموت هـو وتحيا جيكور . واذا ازدهرت دبت فيها حياة الربيع ـ من غيره على أساس انه أدونيس ـ فستكون حياة زائفة ، لان الدود لن يبرح ليل الطين الممدود :

جيكور ستولد .. لكنني
لن أخرج فيها من سجني
في ليل الطين المـدود
لن ينبض قلبي كاللحن
في الاوتـــار
لن يخفـق غير الـدود

وقد صرح أن جيكور لن تحيا الا من خضة ميلاده ، وهل يولد ؟

بل هل حقيقي بعث جيكور ؟ ان كان فلماذا يقول :

وجيكــور من غلق الدور فيها ...
وجاء ابنها يطرق البـاب دونه ؟
وجيكور خضراء مس الاصيل ...
ذرى النخيـل فيها
بشمس حزينـه

لانه يائس لا شك ، ولا حلم اذن طالما يعيش بالموت مصلوبا ، ويكتفي من ثم بذكريات القرية التي تنام حقيقة في ظلام السنين :

نزع ولا مـــوت
طلق ولا ميـلاد
من يصلب الشاعر في بغـداد

اذن لا بد من « تموز » المخلص والمنقذ .. وتموز هذا لا يزال هـــو ادونيس ، وهو نفسه الشعب العراقي ! وكذا يؤنسن رمزه الحبيب والاثير الى قلبه ، القادر على أن يخلص شعره من صخب التعبير ويستبدل بهـــذا

الصخب مواقف درامية تحتم عليه أن يقول في النهاية :

سيولـــد الضيـــاء

من رحـــم ينز بالدمـــــاء

منتزعا كل صوره ورموزه من واقع العراق الذي يعيش في وجدانه مهما يتغرب ، وأحيانا تدفعه هذه الرموز والصور الى الرومانسية بتشبيهاتهـــا الطبيعية . على انني لا أريد ـ بهذا الالحاح الذي رأينا ـ أن أتطرق الـــى شتى الموضوعات الخطيرة التي طرحها ، كذلك لا أريد تقويما لصياغاتـــه او تقنياته ، انما أريد ـ في هذا الفصل ـ أن نقف معا عند فكره فقط .

وقد يحسن هنا أن نفرق فكريا بين عهدين : أولهما اشتغاله بالشيوعية كقوة تخلصه من مآزقه الاقتصادية ، وثانيهما خلوصه الى الجماعية العربية في اطارها الثوري ، وقد تخلى عن هذه الجماعية في أعماله الاخيرة .

وفي العهد الاول كانت كل أيديولوجياته شعارات فجة ، لسبب بسيط هو أنه لم يكن مؤمنا الايمان الكامل بالشيوعية . كيف استقبلته هي ؟ ومـــاذا رأى هو فيها ؟

ان بلاده في الاربعينات كانت قد هبطت الى اقصى ما يمكن أن تهبـــط اليه أي دولة لها ماض عتيد ، فالفقر والعقم والموت والخراب وضياع الامـــل والفراغ .. كلها ذيول للمحتل ومن يدورون في فلكه ، عشرات من الاسر تشرد والاحرار يزج بهم في السجون ، والعمال والفلاحون صرعى المرض والعفن .

في هذه الظروف وعى على صوت ماركس وانجلز ، ولعله وقع عـــلى بروتوكولهما الذي نشراه سنـــة ١٨٨٤ باسم « المانفستو » أو لعل شيوعيا عراقيا دله على طريق فيه بصيص نور .. لا ندري ، وانما نعلم أنه وجد خلاصه هو وخلاص قومه في الفلسفة الماركسية !

أتراه قرأ المانفستو وتعمقه ؟

هل استطاع ان يفهم عن لينين كل اقواله ؟

وبم نظر الى صراخات ستالين : القوة هي الا يعيش الضعفاء ، والاخلاق الصالحة هي التي تقضي وحدها على النظم التقليدية ، واوصانا لينين بـــان نكون قساة في سبيل أن تعيش البروليتاريا ؟

بل هل تقضي مبادىء الشيوعية وهي ترفض باسم المادية الجـــدليـــة والمادية الفلسفية والمادية التاريخية كل ما عرفه عن طبيعة الوجود ووسائـــل المعرفة وأخلاقياته وجمالياته ومنطقه ؟

اننا نبالغ في تقدير هذا العهد بالنسبة لاول مواجهة عملية منه للحياة السياسية ، وشعره كله باستثناء عدة أبيات قالها في معتنقي الشيوعية — وكانت سطحية لا تعبر عن مبدأ ولا تشكل موقفا — خلو من أي تفكير ماركسي ممنهج.

ولقد كان استعداده هو وأسلوب تفكيره وفطرته ورومانسيته كلها ترفض أن تخضع للحتمية الاجتماعية التي تفقد الانسان حريته في تكوين شخصيته ، وكان في هذه الفترة يبحث عن المعنى الكبير لوجوده كانسان !

وخلال محاولاته التقرب الى الماركسيين كان يتبين أن الطبيعة لا يمكن أن تسير على نظام منطقي ثابت كما يقولون ، فضلا عن انه كان يخالفهم في ضرورة التفريق بين فكرة الوجود الانساني والوجود العام ، وشعره كله — حتى ما بدأ به حياته وختم — يقيم حدودا واضحة بين الانسان والطبيعة حتى أبان المرحلة التموزية التي تنهض على فكرة التلاشي الصوفية او الاندماج.

وأكبر الظن أن تموزياته التي رأينا منها طرفا — وقد خلفت الماركسية حول عام ١٩٥٤ أو نحو ذلك — كانت بابا دلف منه الى طريق الخلاص الذي طالما بحث عنه . وهكذا انهار صرح الشيوعية — دون أن تظهر صورها في شعره — بأسرع مما تصور خصومه واصدقاؤه على حد سواء . وفي مقالاته التي نشرها بعنوان « كنت شيوعيا » كل ما يرينا انه كان يأكل العيش بدعوى الماركسية ، وانه عندما لم يستوعب شعاراتها التي تشكل تناقضا مع واقعه — على مرارته — تولى بنفسه مهاجمتها وفضح أساليبها .

ويمكن أن نقول — ويقول معنا شعره — انه اهتدى الى أن الشيوعية لم تكن الطريق الحقيقي لمن يسيرون منادين بالحرية والاخاء والمساواة ، وانما هناك التجربة النابعة من احساسه هو بالحرية مهما تكن حدودها ومهما يكن السلطان المسلط عليها ، لنسمعه يتكلم في « المومس العمياء » التي شجبها الشيوعيون :

فليرحلوا .. ستعيش فهي من السعال ومن عماها
أقوى ومن صخب السكارى .. فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد ولا تموت .. ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها
ستعيش للثأر الرهيب

لا تتركوني يـا سكارى
للموت جوعا بعد موتي ـ ميتة الاحياء ـ عارا
كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائس العنب
أو كالفرات على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني فالضحى نسبي
من فاتـح ومجاهد ونبي
عربيـة أنا .. أمتي دمها
خير الدمـاء كما يقول أبي !

ولم تكن هذه الابيات ونحوها لتدل على عنصرية ولا وطنية عمياء ـ كما اتهمه بها الشيوعيون ـ وانما كانت دعوة صريحة الى ان يتكاتف الجميع بعد طرح احقادهم ليعيشوا عيشة تليق بهم من حيث هم بشر أولا ثم من حيـث انهم ورثة لامجاد العرب ثانيا .

ونلحظ على اي حال ان عدوله الى القومية الشعبية في اطارها العربي ـ وهي لا يمكن أن تكون في مستوى التعصب الاعمى ـ كان ردا لاعتبـاره ومحاولة منه للتمسك بالجماعية التي كان عراقه في حاجة اليها ليرد كيـد أعدائه ومحاولاتهم الاطاحة به . وقد انتكس مرة بانضمامه ـ تحت وطـأة الحاجة فيما يبدو ـ الى عبد الكريم قاسم عام ١٩٥٨ فلمـا استدنى هذا الشيوعيين نفر منه ، وان ظل مصانعا وده حتى يعيش .

(٣)

واما العهد التموزي ـ وهو ثاني عهـدي اليوطوبية عنـده ـ فلا يمكن التأريخ له على الرغم من أن نهاياته تقـع في أول عامين من أعوام مرض الموت، وبرز فيه حدث خطير هو وقوفه في «مؤتمر روما للدراسات العربية» معارضا اليمين العربي واليسار الماركسي ومؤيدا التموزيين ، وكان من بيـن هؤلاء شعراء تورطوا في اعلان ولائهم للقومية السورية .

نحن لا نعرف في الحقيقة « معنى » هذا الموقف . أريد معناه عنـده هو ، فقد سبق ان قلنا أن رغبات الشاعر كانت معقدة للغاية أو كانت فـي

تنوعها شديدة التضارب . وأبان تعضيده للماركسية انه لم يتحول نهائيا عن القضية العربية ولم يكفر بكل قيمة كما بينا ، وانما ظل رجل فكر أعار نفسه لكل قضية تطرح كأنه كان يندفع في غمار السياسة تحت وطأة حاجة واحدة هي أن يظل في الصورة ابدا .

مرة أخرى نعترف بالقصور فيما نصدر عنه ، غير أن السياب كان يخوض فيما لا يمكن أن يخوض فيه أحد بسهولة . وقد أفاد على أكبر الظن بكل ما وجد، وخلف خطوطا تنبىء عن ايديولوجيته التي أشرنا اليها .

والفلسفة التموزية على أي حال سامية الاصل ، فهي عربية بمعنى من المعاني ، فان ترفقنا فهي تأمل أسطوري عرفه الاغريق والفراعنة والفينيقيون على حد سواء برموز لا تختلف ، وبجزئيات واحدة ، وبمنطق لا ينشد الا البعث بعد الموت .

دورة الشمس أو الارض وتعاقب الليل والنهار والشتاء والصيف .. كلها أمور توحي بالنظر التموزي ، وهو فلسفة معدة ومهيأة لكل شاد ولا ينقصها الا اليد الصناعية أو الحاسة الذكية والفهم الشديد . وهذه كانت لدى السياب كما رأينا ، وان شاركه فيها آخرون ظهر هو فيهم سيدا يصعب الدنو منه !

وما الذي بوسعنا أن نرى في هذا العهد ؟

وقائع الاسطورة .. لا ، فانه لم يكن بالذي يلجأ الى التعبير المباشر دائما، وآية ذلك « من رؤيا فوكاي » وهي خليط من الشعر العمودي والشعر المرسل وذكر فيها الى جانب تموز ــ كاله للخصب يقابل أدونيس الاغريق ــ كونفاي الصينية والبابيون القردة التي تبنت احد اطفال البشر وقابيل وهابيل .

وقائع الاسطورة تقول ان تموز هو حبيب عشتروت خليلة الآلهة التي تقابل فينوس عند الغرب ، وقد قضي عليه أن ينفق نصف السنة في العالم الآخر ــ الارضي ــ عند برسيفون ربة الخصب وزوجة هاديس ، وخلال هذه المدة وهي الشتاء تقفر الارض وتنتظره عشتروت وكلها رجاء في أن يخرج لتسترد الطبيعة حياته الصيفية وتنعم هي معه بعيد الزهور .

أن بدر شاكر السياب لم يهتم بهذه التفصيلات ، وانما اهتم بالجوهر وهو كما وضحناه بعث بعد موت على أن يقوم المطر بدور الباعث . واذا كان عليه أن يصلي ــ كما صلى في انشودة المطر المشهورة ــ فان معنى ذلك انه يستمنحه شيئا ، وكان في هذه القصيدة ثورة تقضي على الظلم الفاشي وتغسل عن المجتمع أدرانه .

وقد يبدو مترددا ازاء هطوله موزعا بين الخوف والرجاء ، وفي هـذه الحال لا نملك الا أن نقول أن الشاعر لم يكن يمنع نفسه من الوقوع في التناقض أحيانا . والا فما علينا الا أن نذهب مع الذاهبين الى أن مبعث تردده خوفه من الثورة التي يخلو أمرها من خراب بحيث لا تترك الا ما تركته الرياح من آثار ثمـود !

ونعود من حيث بدأنا فنرى كل شيء بوضوح ...

جيكور التي عاد اليها من المدينة تحتضر ولا يسعفها نهر القرية بويـب بالحياة ، ومن ثم تطلع الى المطر . على ان في جيكور زوجة واولادا وامـا وأهلين ، فماذا يكونون في مخططه ذاك ؟ وماذا تغدو هي وقد أثارت في غربته لواعجـه ؟

لو انه ذكر معالمها فقط لما كان أكثر من اي شاعر عادي وصاف للطبيعة، الا انه جعلها موئلة حتى وان ظهرت مضيعة :

تلك أمي وان أجئها كسيحـا
لاثما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين كزهر يفتح الافوافا
ها هنا على الضحى كان اللقـاء
كيف أمشي ؟ خطاي مزقها الداء كأني عمود ملح يسير
أهي عامورة الغوية أم سـادوم .. هيهات انها جيكور
جنة كان الصبا فيها وضاعت حين ضاعا !

غير ان هذه الرؤية الباهتة تستحيل اقرارا بذلك في ديوانه « انشودة المطر » ولا سيما في قصيدته « العودة لجيكور » وان خلت كثيرا من أسماء صواحبه هالة وسلوى ووفيقة واقبال زوجته التي أنجب منها غيلان . ونلحظ انه في ديوانه الاخير يمزج بين تراب جيكور وتراب أمه التي سبقته الى الموت، أو هو يمزج بين الكائنين في وحدة صوفية ـ وقد أشرنا الى ذلك ، ونضيف انه رجا أن تدعوه اليها أمه التي أعدت له فراشا بجانبها في القبر على مـا جاء بقصيدته في الليل ـ كما نلحظ انه يربط وفيقة بعشتروت وكانت قـد ماتت بدورها واستغل موتها بالمضمون التموزي ليعيد الحياة ويفجر الربيع :

لو صح وعدك يا صديقه
لو صح وعدك .. آه لانبعثت وفيقه
من قبرها ولعاد عمري في السنين الى الوراء
تأتين أنت الى العراق ؟ أمد من قلبي طريقه
فأمشي عليه كأنما هبطت عليه من السماء
عشتار فانفجر الربيع لها وبرعمت الغصون
توت ودفلى والنخيل بطلعه عبق الهواء !

على انه الى هذا الحد مجرد شاعر يستخدم الرمز الاسطوري فيحسن استخدامه ، فماذا في مخططه من عمل الفكر ، ان قصيدته « رؤيا في عام ١٩٥٦ » على الرغم من انها ليست أشهر تموزياته ـ بغض النظر عن توفيقه النسبي فيها ـ تظهر جراته العقلية على بلورة المتناقضات من حياة العراق ، ويحاول ان يجد الحل دون ان يوضح تماما طبيعته لانه موزع بين رؤياه عن النظام المثالي والكابوس الرابض كالاخطبوط .

يقول مخاطبا صقرا يشبه الصقر الذي اختطف جنيميد الاغريقي لزيوس كبير الاوليمب مشيرا الى عادة ربط تمثال اتيس ـ هو تموز ـ على ساق احدى الاشجار في واحد من الاحتفالات الدينية :

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء
رافعا روحي لاطباق السماء
رافعا روحي .. غنيميدا جريحا
صالبا عيني .. تموزا مسيحا
أيها الصقر الالهي ترفق
ان روحي تتمزق
انها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا
تموز هذا أتيس
هـذا وهـذا الربيع
أنبت لنا الحب وأحيي اليبيس
فلتسق كل العراق

فلتسق فـلاحيك •• عمالك
شدوا على كـل ســاق
يـا رب تمثالـك
فاسمع صـلاة الرفـاق
ولتدع فـلاحيك •• عمـالك
تمثالـك الجـانون والابريـاء
تمثالـك الام الشماليه
لانها ليست شيوعيـه
يقطـع نهـداها
عشتار على سـاق الشجره
صلبوهـا •• دقوا مسمـارا
في بيت الميـلاد الرحم
عشتار بحفصـة مستتره
تدعى لتسـوق الامطـارا
من حفصة يخرج والشجره
النهر الاغور فاض ليطعم كل فم
خبز الالـم
فلتحي زنود العمـال
في قلبي دمـدم زلزال
أي حشد من وجوه كالحات
من أكف كالتراب
نبتها الآجر والفولاذ كالارض اليباب
أي حشد من ذئـاب
يطمعـون الجـو ريح المعمل ؟

تلك أبرز ابياته في هذه القصيدة التي يصنع فيها تفعيلتين مختلفـتين ويظهر العمل البطولي الذي ينشده مجرد هتاف جماهيري مبتذل ، والتضحية تعني عنده عملية تمهيد للميلاد الجديد او لامتداد الحياة القديمة . وهي عنده

وعند بني جلدته نهضة عظيمة من لون فريد ، والى هذا المدى يمكن اعتبار عمله تمجيدا للاستشهاد .

ولكننا لا نلبث أن نجد في « أنشودة المطر » المشكلة نفسها من وجهة نظره كغريب منفي على شاطيء الخليج بالكويت مبلورا فكريا أزمة الانسان العراقي الذي أوصلته المطامع والاهواء والنزوات الليبرالية والتهويمات الرومانسية الى ما شكل نهاية محزنة قد تنطوي على فناء ما لم يهطل المطر .

ولقد رأى توماس اليوت في « الارض الخراب » الرؤية نفسها ، وعنه نقلها السياب فيما يبدو مع افساح الطريق الى نزعة تفاؤلية محدودة . كلاهما شخص الداء ، وكلاهما يخرج بالقصيدة عن طريق التضحية خروجا كاملا وان ظل السياب على ايمان بتجدد الربيع حتى عندما لا يراه الا في الذاكرة !

وقد تكون فكرة الجدب عند اليوت أكثر وضوحا ، الا أن السياب اكتفى بالتركيز على نقيضها ساعة هطول المطر ، والمطر عنده كل شيء حتى وان كان الموت نفسه أو الجوع أو الدم المراق ، لنسمعه يخاطب عشتار :

... كالدم المراق ، كالجياع
كالحب كالاطفال كالموتى .. هو المطر
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر !
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول حولها بشر
مطر
مطر
مطر !

ان هذا المطر لا يرمز الا الى نقطة واحدة هي « بعث الحياة » الحياة السياسية النظيفة والحياة الاجتماعية الرغدة والحياة الفكرية الثرية . ولكن المرء لا يملك الا أن ينتابه شعور غريب باليأس والسواد ، وهو ناجم ـ في رأيي ـ عن استخدامه الرمز عقليا أكثر من لمسه وجدانيا .

وعلى ذلك النحو تظهر ايديولوجية السياب ، فان طبقناها على جيكور

رأينا من الضروري أن نجعل يويب اله الخصب ذاته اذا لم يسقط المطر وتكون جيكور نفسها على ما تكشف عنها قصيدتاه « جيكور والمدينة » و « العودة لجيكور » مستودعا للموت والحياة معا .. مستودعا للموت عندما يهجرها ابناؤها وتنتشر المجاعات ، ومستودعا للحياة اذا قدم هؤلاء الابناء أنفسهم قرابين على مذبحها كما يقدمونها للمدينة !

ان موت أولاد القرية قضاء على الربيع ...

وتلك فكرة لا تموزية في الحقيقة ، لان الموت عند التموزيين بعث للربيع فعلام يدل هذا ؟ لا شيء أكثر من أن حاجات الموقف الفكرية تتطلب هذا التحوير ، وقد كان هو يضع تلك القاعدة يتكلم عن « لاة » أم تموز وهي ترثيه وتقول :

... يا قدر
قتلت اذا قتلته الربيع والمطر !

ويحسن هنا أن نستعير ما قاله اسعد رزق حول هذا الموضوع ، وهو أن السياب يدعو عمليا الى المحافظة على حضارة القرية التي توشك أن تزول، وما على أبناء جيكور الا ان يعودوا اليها لتعود اليها الحياة ، وكأن عودتهم عودة التموز المخلص . ومن الهوة الواسعة التي تفصل بين رغبات الانسان وقدراته، يبرز المجتمع الجيكوري وديعا هادئا يحمل الخير والمحبة . ولكن دونه مسافات وأسرار وحصون ــ وكأنه يشير بذلك الى صعوبة العودة فعليا ــ فضلا عن رفض كامل لحياة الآلة ولدخانها الاسود ولعرق عمالها المرفض ووجوههم الكالحة . فها هنا على الاقل يسهل عليه أن يعرف نفسه ويخلص لها وهو الذي شرد وضاع وعجز عن تحديد المصير . وبمكننا ان نستخلص نتائج فكرية أخرى اذا استحضرنا امامنا كل ما حكاه عنها ــ من حيث هي يوطوبيا ــ غير أن هذا يشعب القول تشعيبا لا نريده الآن ، وفي هذه الحال نكتفي بذكر الامثلة التالية :

جيكور .. ستولد جيكور
الزهر سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحي
من غصة موتي .. من ناري
سيفيض البيدر بالقمح
والجرن سيضحك للصبح

انه هو تموز جيكور .. انه المخلص ! ويستطيع أن يدلف الى الحيـاة عن طريق بويب ، يقول :

يا بويـب
يـا نهري الحزين فالمطر
أود لو غرقت فيك ألقط المحار
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
دمه الخفي كان فيـك يابويب

غير أنه قد لا يقدر على البعث ، وفي هذه الحال يجب أن تصبح القرية قبرا له ، يقول :

جيكور لمي عظامي وانفضي كفني
من طينه واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كـان شباكا على النـار !

ولا بأس بعد ذلك من أن تموت جيكور ايضا ، يقول :

لا رجـاء لها بأن يبعث الموتى ولا يأمل لها بالخلود

بل يجب ان تموت ما دام الانسان لا يستطيع ان يكون انسانا ، وما دام هو يسف وينهار كانهيار العمود :

هكذا قد أسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود
فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنعل واعتصار النهود
والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقـود

ومعنى ذلك ايضا أن كان يدل على معنى آخر أن ناس جيكور قد يكونون من صنف بشري آخر ، وقد لا يختلفون عن غيرهم في أي مكان . وهم مـن أجل ذلك لا يشكلون مجتمعا له معالمه المميزة ، كما يكون للماركسية معالم ، وكما يكون للوجودية معالم ، وهكذا ...

ان السياب يدور في حلقة لا خروج منها .

انه حائر ، وبدا كأنه يخفق ، وقد أسعفته العلة بالحل .. وهو الموت الذي ارتبط بشهوة الجنس ! وقبل أن يرقد رقدة ذلك الذي خانه دائما ثم توقعه دائما ، رأى وفيقة جسدا للشهوة تبعث صاحبته في الشباك الازرق:

العالم يفتـــح شباكه
من ذاك الشباك الازرق
يتوحد .. يجعل أشواكه
أزهارا في دعة تعبق
شباك مثلك في لبنان
شباك مثلك في الهند
وفتاة تحلم في اليابان
كوفيقة تحلم في اللحـــد

لكنه لن يبعث ، والموت يمنعه من اكمال الشوط حتى وان ظلت وفيقة تنهض بالحياة ويرتعش نهداها .. فان ذلك الارتعاش يقع في عالم آخر ــ عالم الحديقة التي ترمز الى العالم السفلي ، ببرود ووحشة وكآبة .

والحديقـــه
سقسق الليل عليها في اكتئاب
مثل نافورة عطر وشراب
وخيـــال وحقيقه
بين نهديـــك ارتعاش يا وفيقه
فيـــه برد الموت شـــاك
واشرأبت شفتـــاك
تهمســـان العطر في ليل الحديقه

وعلى هذا النحو مضى السياب بالموت والجنس (يتثاءب جسنمـــك في خلدي ، فتجن عروقي) دون ان يضع النقاط على الحروف ، او دون ان يقول الكلمة الاخيرة في فكره ، وتشهد آخر اعماله على انه عاد من جديد الـــى رومانسيته التي بدأ بها .

الفصل السادس

ماذا يقول القصيبي ؟

الكلمة الاولى

عندما كتب طه حسين عن الشعر الحجازي ـ خلال الثلاثينات من هذا القرن ـ بدا انه غير مقتنع بأنه أمام نتاج يشد اهتمام الدارسين . ولو انه اطلع على غير الشعر الحجازي مما تغنى به النجديون مثلا لما غير رأيه في ظني ، ولقرر أن واحدا كالشيخ عبد الله بن عثيمين المتوفى سنة١٣٦٣/١٩٤٣ ليس بأفضل من الشيخ العمري شاعر المدينة المنورة المتوفى سنة ١٣٦٥/ ١٩٤٥ ، وقد وصف بأنه بارودي اللفظ والمعنى في مجال التنويه بعمق شاعريته .

وفي العام الذي توفي فيه ابن عثيمين ـ بعد انقطاع تام لكبار الاسرة السعودية ـ قال طه حسين انه أصبح يرى في الحجاز نهضة شعرية ، لعل ما لفته منها خلوصها من التأثر المطلق لشعر المصريين والمهجريين وغيرهم. ثم اعترف سنة ١٩٥٧ ـ بعد قراءته لديوان « الامس الضائع » لحسن عبد الله القرشي ـ بأن الشعر عاد الى الحجاز ، وما أكثر تغيرحياة الاجيال!

ولم ينظر ذلك الناقد الراحل الى بقية شعراء المملكة ليوسع حكمه أو يعممه ، وقد كان أولى به أن يقيم دراسته على أساس المقارنة التي تجمع شعراء المملكة في اطار واحد متماسك . فالمنطقة الغربية كالشرقية جزء من كل فيه المنطقة الوسطى والمنطقة الشمالية والمنطقة الجنوبية. وليس ما يمنع من وجود فوارق اقليمية بين تلك المناطق ، الا أن هناك ـ أيضا ـ ما يجمع بينهما بيئيا وأيديولوجيا .

والا فمن ينكر تأثر القرشي ـ مثلاً ـ بعبد الله الفيصل ؟ بل من ينكر

تأثر هذين معا بعلي محمود طه وسعيد عقل ونزار قباني ؟ الم يتطلع اقليم كل منهما الى أقطاب الشعر العربي في العالم ، لانهما محصلة تفاعل بذلك العالم ؟

ولماذا لم يبتعد القرشي عن نجد .. ولماذا ينتجع عبد الله الفيصل مغاني الحجاز ؟ بل ان ابن عثيمين لم يلزم بلده الخرج في نجد وارتحل الى المنطقة الشرقية وأقام في الحجاز . وولد ناصر ابو أحيمد في منفوخة ، ثم انتقل الى البحرين صبيا ، والتحق يافعا بالمعهد السعودي في مكة قبل أن يسافر الى أوروبا كما سافر كثير من شعراء المملكة .

ان فصل الشاعر السعودي عن شعراء المملكة كافة لا يعطي الا وجها مقنعا للشعر في هذا البلد العربي ، بل لعله لا يقدم الحقيقة ولا جزءا من الحقيقة . ومن هنا كان الباحث عبد الله عبد الجبار في كتاب « التيارات الادبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية » أكثر توفيقا من طه حسنين ، وان قصر شيئا باعتماده منهجا وصفيا أفقده كثيرا من سمات الاسلوب العلمي.

وفي هذه الدراسة التي جعلت محورها غازي القصيبي ، أحسبني نجحت في الخروج من الدائرة التي حبس فيها نفسه كل من طه حسين وعبد الله عبد الجبار . فقد نظرت الى الشاعر من حيث هو « توقيعة » في تشكيل فني كبير ، وان هذا التشكيل محصلة تراثية بقدر ما هو استجابة لمؤثرات خارجية لا تقف عند حدود بلادنا العربية في شرقنا الاوسط فحسب ، وانما تجاوزها أيضا الى بلاد أخرى في أمريكا واوروبا وآسيا !

ويجمل بي ـ للمناسبة ـ أن أقول ان ذلك التجاوز كان متفاوت الدرجات عند كل شاعر وفي كل وطن عربي . فقد يغلب على بلد مثل لبنان ومصر والعراق، وقد يبدو منعدما في اليمن والسعودية ـ قبل الانفتاح الاخير ـ وليبيا ، وقد يجنح بالشاعر الى الشطط كما نرى عند بشر فارس وسعيد عقل ، وقد يطيح به نهائيا على ما نرى في حركة شعرنا الجديد .

الامر اذن لا يحكمه الا نهج الحياة ، ومن هذا النهج ما نسميه حساسية العصر ، حيث لا بد من عمليات احتكاك بين اصالة الشاعر والمرفدات الحضارية المعقدة .

وماذا عن القصيبي

يوضع في التشكيل الفني الكبير شاعرا له سمات تميزه ، وان حمل كل تاريخ شعرنا العربي ، وما أبعده !

فهو محصلة للجاهلية والعثمانية وما بينهما .. وهو مقلد حتى استوعب

معنى الحضارة فاستقل وأبدع .. وهو بعد ذلك لم يخفق قط في عبور الهوة السحيقة التي تفصل بينه ــ من حيث هو عربي مسلم ــ وبين الاوروبيين ، فزاوج في شعره بين الحفاظ والتجديد .

ولكي نفهم ذلك ينبغي أن نقف طويلا عند التجارب التي عاناها شاعر ولد سنة ١٩٤٠ في المملكة العربية السعودية، فبين الرياض والبحرين ومصر وامريكا عاش الشاعر مراهقته ويفاعته . وانطلق الى مرحلة شبابه والعالم العربي يريد أن ينطلق من ذاتيته فيقع في أسر الصهيونية بعد أعوام طويلة من كفاح المستعمرين .

وفي استطاعتنا أن نربط هذه المرحلة ــ فنيا ــ بشاعرها أحمد شوقي خليفة البارودي في التقليدية الجديدة ، كما نربطها بخليل مطران وجبران خليل جبران حاملي لواء الرومانسية في اطاريها التعبيري والرمزي .

لكن لا يسقط قط في الطريق الابوليون الذين لم يجتمعوا على مذهب معين بقدر اجماعهم على أن احمد زكي أبو شادي ــ مؤسس جماعتهم وان لم يراسهم قط ــ نموذج للشاعر الذي يحسن أن يكون بعد مرحلة البديعيين والنمطيين ومداحي القصور وأولياء الله !

فلا عجب أن يكون الشابي شيئا ويكون محمود حسن اسماعيل أو الصيرفي شيئا آخر ، وان أصر الشاعران ــ اصرار شوقي والبارودي ــ على أن تتوفر في القصيدة موضوعية تربط الشاعر بعصره بعيدا عن الرسميات والبلاطيات التي اتخم بها شعرنا الى ما قبيل عصر النهضة .

وهيأت جماعة الديوان في مصر ــ وكانوا ثلاثة اشخاص ثم شخصين ــ الشعراء في العالم العربي كافة الى ضرورة أن يروا ما وراء الظاهر من حياتهم. حتى ولو لم يعبروا عن الاحداث الكبيرة في مجتمعهم،كانتقال حكم الهاشميين في الحجاز الى السعوديين قبل تأسيس الدولة الحديثة ، وكخروج المراة الى الحياة العامة لاول مرة في مصر ، ونحو ذلك .

وعندما وجد الجيل الذي غير الابعاد الموروثة للقصيدة طريقه الى التعبير عن نفسه وقع على الفور في معركة مع ورثة شوقي ، بل تنكر له العقاد ــ وهو المجدد قطب الديوان ــ كما تخلى عنه كل الابوليين وعشاق المهجرية في تقديسه مبدأ الذاتية او مبدأ التعبير عن الذات .

ولم تسفر المعركة عن شيء يذكر ، فقد احتفظ ورثة شوقي بمجد التقليدية ، وبخاصة فيما شغلت بأحداث العصر . وتمكن حملة الشعر الجديد ــ وفيهم عناصر فذة كالسياب العظيم وخليل حاوي ــ من رفع أصواتهم وفرض انفسهم على الواقع الادبي . وفي الوسط بين اولئك وهؤلاء وقف

شعراء يخلصون شعرهم من أطر القدماء ـ من اجل تشكيلات جديدة ـ وفي الوقت نفسه يخلصون أنفسهم من تلك الحالة التي تتورم فيها شخصياتهم بأمراضهم العصابية وعقدها التي لا تحصى.

وبعبارة اخرى وجد اتجاه تقليدي يوضع فيه ـ داخل المملكة العربية السعودية ـ أمثال طاهر زمخشري وعبد الله بن خميس برغم تأكيدهم على الجانب الانساني في التعبير الشعري .

كما وجد اتجاه متحرر يوضع فيه امثال محمد العلي وسعد الحميدين وغيرهما ممن ينتسبون الى شعر ما بعد الستينات ، ومعظمهم يعلن ولاءه لسعدي يوسف وعلي أحمد سعيد وحسب الشيخ .

وثمة اتجاه ثالث ـ تغلب عليه رومانسية موضوعية ـ يبرز فيه عبد الله القرشي ومنصور الحازمي ، وشاعرنا غازي عبد الرحمن القصيبي . واغلب شعراء هذا الاتجاه يعشق علي محمود طه وعمر ابو ريشة وسعيد عقل ، ومنه من لا يتنكر اطلاقا لاي شاعر غربت شمسه عن أفقنا ، وفي الوقت نفسه يتصلون ـ مباشرة أو بوساطة ـ بأحدث النتاج الشعري في العالم . كما أن منه من يعترف بفضل المبرز من رواد الشعر الجديد ، كنزار قباني ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور .

وبالرغم من ان القصيبي يعد ـ تاريخيا ـ من متأخري الذين صنعوا الاتجاه الثالث في المملكة ، فانه احتفظ للقصيدة ببهائها وبموسيقاها وبترابطها الموضوعي . وفي نظري انه يمكن اعتباره أحد الذين وحدوا بين الذات والموضوع في معاناتهم الحضارية ، على أساس من الديالكتيك الفني . كذلك لم يسقط في هاوية التناقضات العصرية ، ولا انحرف بصياغاته عن الجادة. وفي ديوانه « معركة بلا راية » يصل الى مستوى ملحمي يعمل فيه صراع الانسان جنبا الى جنب مع حلمه بالدعة والامان . وأما في « أنت الرياض » فتعلو نغمة الحب ولكن دون ان تقلص كثيرا النسق الملحمي ، حيث الغضب والتمرد في مقابل الموت.

حين يخاف الشاعر المقدام أن يموت

يصبح أحلى شعره السكوت

ولست ازعم انه نسيج وحده بين شعراء الجزيرة ، فهو ـ حتى في رؤيته العبثية وفي رمزياته ـ نتاج أجيال ربطت تطلعاتها منذ نهوضها الاول بالمهجريين ورومانسيي مصر والشام . لقد ولد في الاحساء في المرحلة التي كان فيها العريض يملأ اسماع العرب في أقطارهم المختلفة ، وكان رومانسيو

الحجاز يتأثرون رواد الرومانسية العربية . ولعله حين اجتاز مرحلته الثانوية بالبحرين كان قد بدأ يحفظ لرواد الشعر المرسل الجديد الذين خلطوا ـ في تعبيرية معقدة ـ بين شتى المذاهب والاتجاهات .

وفي مصر التي ذهب اليها تعلم كيف يكون ثائرا بالقدر الذي كان به عاشقا . لكن ديوانه الاول كان يشي بمؤثرات صباه ويفاعته ، وقدم ديوانه الثاني « قطرات من ظمأ » جانبا آخر من تلك المؤثرات ، فبدا ابنا شرعيا لجزيرته بكل قيمها وتقاليدها وتحفظاتها ، وساعده قاموس استمد بعض أسبابه من نزار قباني على أن يحلق كما حلق من قبل علي محمود طه .

تعالي دقائق نحلم فيها
بنافورة من رذاذ القمر
بأرجوحة علقت في النجوم
بأسطورة من حديث المطر
بكوخ على الغيم جدرانه
ظلال وأبوابه من زهر
بخيمة عطر يعب الغروب
شذاها ، ويسكر فيها السحر

ونلمح هنا شيئا من الابهام الرمزي أو نحس ايحاء يذكرنا بالعلاقات التي روج لها بودلير ـ الشاعر الفرنسي ـ في احدى قصائده المشهورة ، فما تلك النافورة المصنوعة من رذاذ القمر .. وما أسطورة المطر .. وجنة العطر؟ وبدهي أن تلك العلاقات التي تربط الطبيعة بالذات على نحو معين ، والتي نراها محققة في كثير من أعمال القصيبي .. ليست الا امتدادا لمحاولاته الشعرية المبكرة ، والا جريا وراء المدرسة اللبنانية التي تركت بصمات اصابعها

ما كنت أسمع قبلا
في الدوح رنة طير
ويحيي أفي الكون هذا
الجمال ؟ ما كنت أدري
كأنني في ظلام
واليوم أشرق فجري

كأنـه ضـــاع عمري
وعــاد لي اليــوم عمري

ومع ذلك نحس طموحات تلك النفس الشاعرة ، فقد انشأت تقــول في سنة ١٩٧٣ بعنوان « حنين » أبياتا منها :

تريدين لــون حنيني اليــك
اذن طالعي الشمس عند المغيب
تريدين طعم حنيني اليـــك
اذن لامســي بيديك اللهيب
تريدين حجـم حنيني اليـك
اذن سافري في الفضاء الرهيب

انعطف الشاعر بقاموسه على تصوره هو ، متمسكا بما في الواقــع من قيم مثالية لم توقعه في أي تناقض حتى ونحن ــ في ضوء العلاقــات الرمزية ــ نحاول أن نفهم لون الحنين وطعمه وحجمه !

وتظل الفاظ اللغة بعد ذلك أو قبلَ ذلك هي ما يناسب تماما شاعريته المواتية ، أي لا هجر فيها ، ولا شيء مما نراه في كثير من الاحيـــان عند المحافظين ، وبخاصة عندما يشكلون عباراتهم ذات الايقاعات المرتفعة . واذا رجعنا الى « انت الرياض » وهو آخر دواوين القصيبي ــ حتى الان ــ نــرى ذلك النضج ، كما نرى الاصول الاولى عندما يردد الكثير عن الحب والهموم والمطر والقمر والعطر والصحراء والبحر والجرح والهجير والضباب والاصداء المجنحة والنغم ، على كثير من الشعراء العرب المحـــدثين ، لكنهــــا ــ اي العلاقات ــ أصبحت تشكل من غير شك رؤية كونية خاصة له .

ومع ذلك فلا نهوّن من ولاء الشاعر للعريض والعامودي و عبد الله الفيصل وناصر ابو أحيمد وعبد الرحمن المحمد المنصور ، ويتمثل هذا الـــولاء ــ على أضعف الايمان ــ في قراءته أشعارهم وفي مجرد الالتفات الى صياغاتهم . . غير انه يأتي في مدارج التاريخ متأخرا عنهم ، والشعر على اية حال حلقات كما هو طبقات !

قضية الشكــل

نظريا أخطط للقصيبي ابعاد تلك القضية ، لانها لا تنفصـــل قط عن المضمون ، سواء كان ذلك المضمون موضوعا او وجهة نظر نسميها أحيانا فكرا

وأحيانا اخرى فلسفة . ولقد يرفض الشاعر نفسه ذلك ـ ومن قبل رفض في مقال له نشر في كتابه « عن هذا وذاك » أن يطالب أي شاعر بمضمون فكري الزامي ـ الا أنني أراه يقول في مقال آخر بعنوان « هل للشعر مكان في القرن العشرين » ان لكل شاعر الحرية الكاملة في أن يختار بين الاسلوبين التقليدي والحديث.

ويعني هذا أننا لسنا مطالبين بالفصل بين هذين الاسلوبين عنده ، حتى ولو كان في نزوعه الى الاسلوب الحديث دليل على « عصريته » وعلى انه يلتحم دائما بموجات الجديد التي تعاورته واستجاب هو لمدها وجزرها .

وماذا نعني هنا بالشكل ؟

هو اللغة أو الالفاظ ذات الدلالات الصورية المحددة عندما يشكلها ـ فنيا ـ صورا جديدة تنم عليه وتحدد رؤيته . ولا يخفى على القارىء أن هذا يعني في نظر النقاد المدرسيين العبارة والخيال من عناصر الادب الاربعة ، على أساس أن العاطفة والفكرة هما العنصران اللذان يدخلان في باب المعنى .

والتشكيل الذي اعتمده القصيبي يكشف عنه ديوان صغير نشر سنة ١٩٦٧ بعنوان « أبيات غزل » وهو مقطعات مؤرخة يرجع أقدمها الى سنة ١٩٥٦ ويرجع أحدثها الى سنة ١٩٧٣ ، فهي ـ من هنا ـ تأريخ لاسلوب الشاعر في فن ملك عليه نفسه من جميع اقطارها .

وعماد ذلك التشكيل قاموس شعري ربما كان حصره وتحليله يفضيان الى شيئين : الاول ان القصيبي شاعر حقيقي ، بمعنى انه يعيش حياته كلها شعرا ، ومن ثم كانت الالفاظ ذات الدلالات المحددة بصور معينة تستحيل بين يديه الى أدوات يصوغ بها كل ما يريد .

لكن جهد الفنان في مقطعات الديوان الاولى قائم على جهد غيره ، فضلا عن تسطيح يفقدها الكثير سوى الايقاع ...

اضحكي تضحك الدنـــا
واهزجي تهــزج المنـــى
وامرحي تـزهر الـــدور
ب وردا وســـوسنـــا
واخطري يخطـر النســـيـ
م طروبـــا مـدندنـــا

وابسمـــــي للطيــــور والر
وض والعطر والسنـــــى
وابعثي الحب فـــي الوجــو
د نشيـــــدا ملحنـــا
وتعـــالي فـــانـــني
لـم أزل واقفـــا هنـــا

هنا كأننا نقرأ لنزار قباني ، وقد كان هذا الشاعر في سنة ١٩٥٦ أي سنة كتب القصيبي هذه الابيات فرقعة هائلة استمدت أسباب قوتها مـــن سعيد عقل شاعر لبنان الكبير ، لكن التسطيح يبلغ مداه في مقطعتــه الاخرى التي يقول فيها :

مـــا كنت أنشق قبـــلا
في الزهــر نفحـــة عطـر

بالاضافة الى ما تحتاج اليه مخيلته وهو يطرق ذلك الشعر الذي طابق فيه بين الذات والموضوع ، وعرّى ـ من ثم ـ الورود والحسان والدعـــة والقمر والخيمة والقلب من كثير من غلائلها الشاعرية ، ووضع بجانبها السيف والفداء والهول والنار والطوفان .. حتى الجرح الذي يغنيه الرومانسي الما يستعذبه ، يستحيل ـ في فارس القدس ـ تجربة مصير ، دون أن ينـزف نزف اليأس او الموت

يا بـــلادي ، والجرح دام عميــق
والليـــالي من حولنا أشجـــــان
كفكفي الدمع فهـــو فينا وان شق
ضريـــح ، ولفـــة الاكفـــــان
وهـــو فينـــا التصميم أن ندخـــل
القدس كرامـــا أن ترجع الجولان

أما الشيء الثاني في عملية الاحصاء والتشكيك للقاموس الشعــري عند القصيبي فيفضي الى وجوب الاعتراف بمقدرته ـ حتى في بداياته الناضجة ـ على التشكيل الموسيقي الذي يأتي دائما تاليا لاختيار الالفاظ . صحيح كلنـــا يعترف بأن القصيدة ليست في جوهرها الا تركيبا خاصا لمفردات اللغـــة ، فاذا كانت الالفاظ صورا بذاتها فان الشاعر يجمعهـــا ـ على هدي معاناته ـ

في عبارات مجازية لها موسيقاها الذاتية . ولهذا كان للصور الشعرية القائمة على صور الالفاظ موسيقى لا تعزى اطلاقا الى موسيقى العروض ، ولكن هي موسيقى الايقاع اذا صح التعبير ، أو لتكن الايقاع الذي يضيف الى ايقاعات اللغة ـ التي هي الزمن نفسه ـ بعدا رابعا هو البعد الشاعري الذي يربط الزمان بالمكان جميعا .

أنا لا أريد أن أتعب القارىء في عمليات تنظير لا يزال الخلاف حولها محتدما ، وأقول باختصار ان القصيبي يتعامل مع اللغة بالطريقة التي تصور رؤيته الشاعرية من ناحية ، والتي توفر لها من ناحية أخرى ايقاعاتها المناسبة. والدليل على ذلك اكثر تلك الابيات التي قدمناها ، والتي ضاع منها بعض مفردات تنتمي اساسا الى مرحلة التقليد في حياته . فاذا انتقلنا الى بقية شعره في دواوينه نرى الظاهرة تتأكد ، ولا سيما في تلك القصائد التي ينحو فيها نحو الرمزيين . وأما في ديوانه « قطرات من ظمأ » ـ وهو ثاني دواوينه ـ فنرى ما يوضح موقفه من الشعر كصياغة موسيقية لا دخل لها بتقويمات العروضيين ، بالرغم من أننا نلحظ أنه قلما يستبيح لنفسه الرخص العروضية ـ التي ان صحت في نظر تلاميذ الخليل بن أحمد ـ تخلخل الزمن فتفسد ايقاعات الصور في البيت الشعري.

ويحتوي هذا الديوان على ثلاث وعشرين قصيدة مختلفة الابحر ، وان كثر من بينها الرمل (سبع قصائد) . يليه البسيط والكامل والمتقارب (أربع لكل) . وقد جاءت ست عشرة قصيدة شطرية أو عمودية منها ست مختلفة الروي ، وبقية الديوان سبع قصائد من الشعر المرسل حرص في بعضه ـ ولا سيما في قصيدته « بلا موعد » ـ على اعتماد روي يجمع بين مقاطعها الاربعة .

فعلام يدل ذلك ؟

يدل أولا على ان الشاعر لا يعنيه نوع الاطار الذي يضع فيه تشكيلاته . فهو يعزف على آلات التقليديين ، ويجيد العزف على الآلات الحديثة . وفي الحالين يحرص الحرص كله على تلوين النغم العروضي بدليل احصائية الديوان التي تقول ان الروي يتغير عنده كثيرا ، ويشهد على ذلك ديواناه « معركة بلا راية » و « انت الرياض » ، فاذا خرج الى الشعر المرسل حرص بين الحين والحين على ابراز ذلك الروي في تقفية ماهرة .

هذا شيء ...

ثم ان هناك شيء آخر ، هو ان الشاعر في تعبيراته التي يرى أنها صبت في قوالب جاهزة يطوّع تلك التعبيرات لنسق يريد به التحقيق الفني

للتوازن بين ما هو في الطبيعة وما هو في نفسه . أعني انـه يحاول التعبير عن معاناته برؤية لها ايقاعاتها التي توجبها تركيباته اللغوية ، واعتبار الاطار العروضي بما فيه من قافية مرواة شيئا لا قيمة له عند الشاعر المتمكن .

وفي « قطرات من ظمأ » ــ وهو ديوان قديم نسبيا ــ ابعاد ايحائيــة لها ايقاعاتها النفسية الخاصة ، وترتبط برمزيته التي ستقوى في « معركــة بلا راية » و «أنت ألرياض» لا على أساس مجاوزة الواقع لاكتشاف ما بيــن مظاهر الوجود من علاقات يتمكن بها من تبادل معطيات الحواس.

وأما الابعاد غير الايحائية ويوقع الشاعر فيها على أوتار موسيقيــة لا تمت بصلة الى البحر الخليلي ، فلا ترجع الى بعض الحيل البلاغية التــي يلجأ اليها مهرة الشعراء ــ عندما يعوزهم صفاء القريحة ــ وانما ترجع الــى التلقائية التي تقتصر فيها جملة او لا تكتمل او تحفل بالمدات المتراوحة حينا والمتعاقبة حينا آخر .. بتظليل شعري يحرص على ألا يطوي المشــاعر او الافكار تحت بريق الزخارف اللفظية ، يقول :

أغريــق أنـا في بحر على
موجه ينأى شراع عن شراع
أغـريق ليس فـي أحلامـه
غـير ميناء وتلويـح ذراع
أوحيد راح في درب الاسى
يتمشى مـن وداع لـوداع

ودعونا من التكرار ــ فهو من الحيل البلاغية التي تعلمناها بلا فهم فني قط ــ ودعونا أيضا من الصورة الحلوة التي بني البيت الثاني بهـا ، ولنقف فقط أمام بداية كل بيت وارتباط تلك البداية بحالة انكسار ــ معنى ونغما ــ تناسب الغرق والغربة والوحدة . وبالجمل القصيرة التي شكل بهـا الشاعر تعبيره ، تتناغم المعاني أكثر مما تفسر الحالة النفسيـــة للغريق الذي يلقـي حتفه في خضم عال ، وللغريب الذي لا يحلم الا بميناء تلوح له فيــه ذراع تستقبله ، وللوحيد الذي لا يكاد يجد ــ في طريقه الحزينة ــ الا من يشيعه ولا اقول يودعه . وقصر الجمل على اي حال لا يخفي التنويعات الصوتيـــة التي يشترك « المد » فيها من الاسفل الى الاعلى .

وعكس تلك الابيات تماما قصيدته « بعد الرحيل » باضافة هينة ــ وأن تكن شاعرية ــ هي افتقارنا الروابط المنطقية سوى واو العطف كأدوات التشبيه

وفاء السببية او التفصيلية ونحوها .. في هذه القصيدة يقول :

خلفت عنـدك نشــوتي الكبرى
ونسيــت خلف جفـونـك العمرا
ومضيــت في صحراء قــاحلــة
الصخر فيهـــا يحضن الصخـرا
الرمــل منتثر عـــــلى شفتــي
والشمس تمطــر جبهتــي جمـرا
وعلى عيـــوني يأس قــافـــلة
ظمئت فكــادت تشرب القفـــرا

فهنا ايقاعات، متدفقة برفق ومتلاحقة ، قوامها مجموعات وقع خاطف ينتهي في كل بيت بمد الى أعلى كأنه صدى نشيج . ولا شك أن عمليتــي التشخيص والتجريد اللتين قصد اليهما القصيبي ـ واعيا أم غير واع ـ في هذه الابيات مما كان يمهد لرمزياته الاخرى ، ولكنها هنا كانت مناسبة تماما لايجاد ايقاعات توافق الم الرحيل عندما تتبادل صوره كلا من الحس والفكر، وينهار الواقع الصارم امام شطحات الخيال المحتدم .

واما في الشعر المرسل او الشعر الجديد ـ كما يحلو لبعضنا أن يسميه ـ فالاعتماد الاكبر عند القصيبي قائم دائما على ايقاعات الصــــور ، باستثنــاء بعض الحالات التي يجنح فيها الشاعر الى التقفية والى تنظيم الاسطر بعلامات ترقيم على نحو يلفت النظر للوهلة الاولى ولا يحمل مع ذلك أية قيمة فنيــة ذات خطر ، وسيظهر ذلك لنا في معرض حديثنا عن الصورة .. وان كنــا نسجل باعجاب نجاح الشاعر في ربط تشكيلاته الموسيقية ـ حتى في شعره المتقدم ـ بحالاته النفسية المتراوحة بين الحب والغضب بطريقة تنظم مشاعرنا في اطار يرتاح له هو ، ولا يربطه ـ غالبا ـ بالشكل المحدد للبيت الشعــري التقليدي .

* * *

والصورة ـ على ما نعرف ـ هي لب الشعر ومناط قدرة الشاعر الفنية. وما يصحبها من عرض تقريري قد يكون ضربا من التفكير الواعي ، أو شيئــا يقتضيه الموقف ولا سيما اذا كان موضوعيا . ولم يكن عجيبا من أجــل ذلك أن يلجأ الشعراء المصورون القدماء ـ من امثال ابي تمام ـ الى الحكمة الشعرية من حيث كونها تلخيصا لموقف او تجميعا لمغزى مجموعة من الصور .

وهكذا تظل الصورة محور الدراسات النقدية حتى ولو كان ثمة مـا يوحي بأن للتشكيل الموسيقـي خطرا أي خطر . وفي رأيي أن التشكيـل الموسيقي نفسه هو نتيجة الممارسات الفنية التي يصدر عنها الشاعر وهـو بصدد تشكيلاته المجازية ، حيث يكون عليه ـ بالايقاعات المناسبة ـ خلـق نوع من التوافق الفني بين صوره الشعرية وصور العالم المرئي . بمعنـى أنه يحرص دائما ـ وهو الفنان المقتدر ـ على الملاءمة بين حركة نفسه وحركة الاشياء !

وكحكم عام متعجل على القصيبي أقول اننـا نلاحظ ـ بعد أن نمضـي في قراءة شعره بعض الوقت ـ أننا لا نتعثر قط في فهم مقصوده ، ولا نجد أنفسنا في متاهات التغميض . وتبدو ايهاماته التي تنجم عن أسلوبه في الرمز كرؤى الحلم الهادىء .

ماذا يعني هذا ؟

في الاساس الاول يعني ان آثار التشكيلات الموسيقية ـ بكل نغماتها ـ تتفق وما تحدثه آثار المجاز بشتى صوره . اي ان هناك توازنا في ايقاعات القصيدة القصيبية سواء كان مصدر هذه الايقاعات التشكيلية الموسيقيـة او التشكيلات البيانية. وظاهرة مثل هذه لا شك تهيىء الجو الشاعري الكامل، فلا غموض يكتنف الصورة الشعرية فيقلل من تأثير وقعها في نفوسنا ، ولا اضطراب في الموسيقى يفسد بها حركة النفس الداخلية بحركة الاشيـاء الخارجية .

وفي الاساس الثاني يعني انتفاء التغميض ـ عند القصيبي ـ انه حقق بشعره معنى من معاني التكامل الفني بين الشاعر والوجود ، مخالفا ـ من هنا ـ كثيرين من محافظي المملكة المعاصرين ، كطاهر زمخشري وعبد الله بـن خميس واحمد قنديل . فهم يقعون دائما في اسر البلاغة القديمة ـ برغـم محاولات تجديد بعضهم ـ الامر الذي يوجد صدعا كبيرا بين حركة وجودهم العصرية وصورهم من حيث هي افاضات عن عالم أفكارهم الذاتي ، ومن شاء فليرجع الى مثل قول الشاعر عبد الله الفيصل في معرض الغزل :

هل تذكرين وداعينا مصافحـة
أودعت فيهـا كريم الاصـل يمناك
أو تذكرين بـوادِي وجّ وقفتنـا
وقـد أفاضت علينا الطهر عينـاك

فسوف يجد مفارقة كامـلة لواقعنا برغم تسليمنا بأن الصور ـ فـي

جوهرها ـ لا واقعية شعريا ، لكن المأخذ هنا أن عناصر تلك الصور منتزعة من قيم الاقدمين مرورا بعزيز أباظة شاعر التقليدية الكبير في مصر .

ومن ناحية أخرى يخالف القصيبي معظم المحدثين في تغميضاتهم المتعمدة ، وفي ضربهم المقصود ـ بصرخاتهم التعبيرية الحادة ـ في متاهات الرموز المفتقدة أدوات الربط ، منطقية كانت أو لفظية . وأذكر هنا ـ بصفة خاصة ـ شعراء الستينات الذين برز من بينهم القصيبي ، ورأى من غير شك تجريباتهم اللغوية ليند بطبعه عن انحرافاتهم فيها حتى وان برروا صنيعهم بالرغبة في خلق اللغة الشعرية الجديدة .

كانت نتيجة عمل هؤلاء ـ وهو يختلف عن عمل رواد الشعر المرسل ـ غموضا أفسد الايقاع الشعري من ناحية فوصف بالنثرية ، ووسع الصدع بين حركة وجودهم وما نستطيع أن نتقبله بمقياس حساسية العصر من ناحية أخرى .

المحافظون أبعدونا عن واقعنا باجترارهم الماضي ، ومتأخري المجددين أبعدونا ـ بهذيانهم وتجريدهم ـ عن الواقع نفسه . وما كان كذلك القصيبي، ولا أظن أنه سيكونه ، حتى وان تعمد بالرمز أن يخالف عالمه الذاتي عالم الواقع ، ومن هنا نقبل ـ تماما ـ قوله :

افترقنا كنت في الميناء ـ كالحلم وحيده
عندما شدت مجاذيفي المحيطات البعيده
عندما خلفت في عينيك أوهامي السعيده
عندما سطرت فوق الريح أبيات قصيده

فلهذه الابيات واقعيتها الخاصة ، وبمحاولة استشراف ما وراء صورها المحسوسة يبدو واقع الشاعر صافيا برغم حزنه الذي يتوزع بين موت الاحباب ـ وعنده خمس مرثيات أو ست رائعة ـ وضياع أسباب القضية العربية بين التخاذل والغرور والغفلة .

ولعلنا اذا ذكرنا هنا العلي أو الحميدين ـ في مجال الاستشهاد على الغموض ـ نجد الفارق كبيرا ، وحسبنا أن نقرأ في « رسوم على الحائط » قول الحميدين :

في كل يوم يرتمي السؤال .. أأنا نسيتك
تتثاءب الساعات في ليل الاسفلت ضاجعة الخواء
فأنخت عاطفتي .. عقلت مشاعري

ونخيلتي القرعاء في الافق المخضب واقفه
مهمـا تدنأت العواصف
ستظل واقفة الى يـوم اللقاء

المشكلة عند الحميدين ـ وهي دون ذلك عند العلي ـ ان قصيدته قطع من الموزايك ، ويظل للموزايك مع ذلك صفة التلاحم المتين بين مختلف قطعه، وان بقي للحميدين ـ في المقابل ـ كثافة التركيب وشحن عباراته بالانفعـال المحتـدم .

ولقد يقال ان أبيات القصيبي هنا من الشعر الشطري الذي يباركـه المحافظون ، وأبيات الحميدين منطلقة كما يقول محمد النويهي أو مرسلة كما احب أن أسميها .. فأقول لنقرأ في الضوء نفسه شعر القصيبي المرسـل ، ولكننا نسأل هل حقق الشاعران ـ بمستوى واحد ـ واقعهما الفني برؤية معقولة، ولا تجد هذه الرؤية بأسا من أن تعانق ما في الطبيعة من أسباب الواقعية ؟

الاجابة على أية حال في صالح القصيبي ، كما أنها في معرض الموازنة بينه وبين المحافظين لن تختلف . واذن يحق لنا أن نقول ان القصيبي ينجـح غالبا في اقتناص عناصر الصورة ـ من مشاهداته ومن مخزونه ـ ليجعلهـا ألوانا وحركات ومشاعر تثير بتنسيقها وبايقاعاتها أنفسنا بلا تعقيد ولا التواء.

ويساعد الشاعر على ذلك عدم اعتماده على الاساطير كمحاولة لتجسيد معاناته ، وكنتيجة لحقيقة أن الرمز الاسطوري ليس الا أحد وجوه التعبير بالصـورة .

لمـاذا ؟

لمـاذا والشاعر قرأ لرومانسيي الغرب أول مـن توسع في استخـدام الاساطير ، وعاصر كل اجتهادات المحدثين العرب في محاولات نقلها وتمثلها والانتفاع بها ؟

لقد كان حريا وهو الشاعر المثقف الذي كتب في طبيعة الشعر ورسالته وأدواته في كتابه « عن هذا وذاك » أن يدرك مدى خصومة التعبير الشعـري باستكشاف صاحبه لابعاد الاساطير ؟ أفلم يفعل ذلك شيلي ـ مثلا ـ ومـن بعده توماس اليوت ؟ وماذا عـن علي محمود طه فـي « أرواح واشبـاح » ؟ والسياب والبياتي وخليل حاوي وعلي احمد سعيد ، أفلم يشعر القصيبـي بحاجة كلّ منهم الى استدعاء الرمز الاسطوري لتفريغ افكارهم الشعرية ـ وهي عواطف عاقلة ـ فيه أو عن طريقه ؟

لا جواب .. وان كنت أحس ان الشاعر ــ فيما بينــه وبين نفســه ــ يرى أنه ما دام غير الاسطوري يسعفه فلماذا يلجأ الى الاساطير ؟ ومن ناحية أخرى لعله يخاف أن يقع في خطورة تحول معظم القصائد الاسطورية الــى مقولات عقلية جامدة ــ فتصبح اوديبية مثلاً او سيزيفية أو قلقامشيــة ــ وهو لا ينشد الا أن يتسع مضمونه أو مغزى شعره لكل الوجود .

ومع ذلك فقد تكون تجارب حبه في معاناته الشعرية ــ وهي مهمة جداً ـ من الوضوح بحيث لا تحتاج الى ما يحتاج اليه علي أحمد سعيد بتكديـــس الرموز الاسطورية والتاريخية والخرافية ؟ هذا يريد أن يجعلها مجرد مقابلات عقلية ، والقصيبي يؤمن بأن المجال الحيوي للتعبير لا يحتاج في صدقــه وتأكيده أو اظهاره الى أسطورة ربما تفتقد طبيعة الرمز المناسب كله .

واذا كان القصيبي يلجأ الى بعض أساليب الرمزيين ــ وبخاصة فــي طرقه فكرة العلاقات بما تستلزمه من ابهام ــ فانه لا يوغل في هذا الميدان ، حتى اننا نجد جزءاً كبيرا من قصائده يخلص من هذا النوع تماما وان كــان لا يخلص في جملته من ضبابية التحليق الرومانسي ...

وعند المســـاء
رأيتــك في موكب من جمــال
وأبصرت زرقـــة المقلتـــين
نجومـــا تغني على موجتـين
وفي الشــاطئين
تعرى الربيــع ونام الخيـــال
وفي الشفتــين
رأيت الكروم على الجــانبــين
تشق الطريـــق الى جنتـــين
ومن نظرتــين
طواني الضبـــاب فلم أهتــد
الى مقصدي
رأيتــك .. ضعت مع المشهد

هذا المقطع من قصيدته « بلا موعد » ــ وقد وردت في ثاني دواوينــه « قطرات من ظمأ » سنة ١٩٦٥ ــ يقدم لنا من الرمزيين هندسية الصــورة

العامة لصاحبته . وهذه الهندسية تعتمد أساسا على تشكيلات موسيقية مصدرها توزيعات شكلية ترتبط بوقع الصوت من ناحية ، وباعتماد رويين في قواف شبه توشيحية من ناحية أخرى . ويظل للرمزيين هنا أسلوبهم في العلاقات ، حيث يبادل الشاعر بين معطيات الحواس ليحدد أبعاد رموزه جامعا بين الطبيعة الثنائية التي تستوعب الحقيقة والفن جميعا . فزرقة العينين التي تستوقفنا نحن العرب ـ كوصف رومانسي ـ تسمح بأن يرى الشاعر فيهما نجوما ، ويحدد مع النجوم ـ وهي كثيرة ومتألقة في بلده ـ ما يسبح على موجتين ، فيثير فينا من المعاني الطريفة المبهمة ما ينقلنا الى ذلك البحر العريض الذي طالما شد اليه القصيبي.

وتتبع هذه الفكرة الرمزية فكرة أخرى ينبغي أن تكون من حيث الاداء الفني صدى لها أو جوابا كما يقول الموسيقيون . فالبحر لا يكون بحرا الا اذا كان ثمة شاطىء له أو شواطىء ، وفي عيني الحبيبة ما يبسط أمام الشاعر شاطئين بالاهداب التي يتعرى الربيع فوقهما ، وينام الخيال بقربه على غيمتين . ولا يسألن أحد كيف يتعرى الربيع في بحر النجوم ، ثم لماذا ينام الخيال بجانب ذلك الربيع العاري وهو الفتنة الآسرة ؟ فبحسب الشاعر ـ في رمزياته ـ أن يفيض علينا بالصور أو بالمعاني التي تكشف عن رؤيته الخاصة في تكاملية لا يتدخل فيها المنطق ، ومن ثم لا تؤخر بمقاييس البلاغيين عندما يجرون الاستعارة ويحللون التشبيه لتحديد حيز المقاربة .

بلاغيا ترفض صور الشاعر على أساس العلاقات التقليدية ، ولكننا في ضوء نظرية العلاقات الرمزية لا نملك رفضها على الاطلاق . واذا شئنا أن نرفضها فعلى أساس آخر ، هو منطق الصور . وبقدر ما يكون هناك ترابط بين أجزاء الصور يقوى هذا المنطق ويقدر ، وفي سطور المقطع السابق ذلك المنطق القوي الذي ينبغي أن يقدر !

واذا استمررنا في قراءة بقية المقطع على قاعدة الاثارة التي توجدها العلاقات الرمزية ، يتضح لنا الى اي حد وفق الشاعر في وضع مهارته الشعرية أمامنا ـ بذكاء ومن غير استفزاز ـ موضع التحدي . ولقد نسأله عن نبض الشاعرية في الكروم التي تشق الطريق الى جنتين ، فلعله قائل : انظروا بعيني أنا ! ويعني هذا ان تحلق تحليقاته ، فلعلنا نرى تلك التي دفعها تحت أعيننا في موكب من جمال ، أي جمال .

وكذلك حين يدع أساليب الرمزيين ، يظل يحلق بصورة تحليق الرومانسيين ولكن بدون أن نفقد الخط الذي يربط اجزاء الصورة الواحدة ببنيتها العامة كي تكون وسيلة معرفية بحقيقة وجدانية صيغت من أجلها .

ولا ننس هنا ــ بطبيعة الحال ــ كل صورة وهي تقوم بالعمل نفسه في هيكل القصيدة العام ، الامر الذي يحقق وحدة القصيدة عند القصيبي ، يقــول في « معركة بلا راية » أهم قصائده الموضوعية التي لا يفقد فيها حسنه الرومانسي:

أنـــا بجوار مدفأتي
وأبــوابي
تداعبها أيادي الريح تفتحها وتغلقها
ونــافذتي
يضج زجاجها من قسوة المطر
وفي الطرقات يعوي الليل •••
تعوي الريح •• يعوي عالم الغاب
وينهمر الاسى كالنـــير •••
فوق سكينة البشر
فيجرفها ويغرقهــا
وفي شفـــتي
يمـــوج لهيب أغنيتي
ويحرقهـــا

تلك صورة شعرية معقدة ، واهم ما يميزها هو غرابتها أو غربتها على أساس « الجو » الرومانسي الذي تحلق فيه . وبالنظر الى تفصيلاتها نشعر اننا أمام مجموعة من الوحدات الصغيرة تدخل في دائرتي التشبيه والاستعارة وقد نسقها الشاعر ــ ببراعة الفنان ــ على أساس التمهيد لكشف واقع عصره المحزن في الصور التي تتضمنها المقطوعات التالية للقصيدة .

ولا شك ان هذا الكشف يعني ان يعرف القارىء ، وقد أصبحت الصورة في الشعر الجديد ــ فعلا ــ ابيستمولوجية أو جزءا من نظرية المعرفــة ، وعن طريقها او من خلالها يتحدد عالم الشاعر الذاتي ، ونقبله نحن طالما كــان مقنعا ويضيف « شيئا » الى خبراتنا الحياتية !

وانا اذ أستطرد الى ذلك أقول اننا لسنا نطالب الشــاعر بنوعية خاصة من الصور ، ولا نرفض منه وحداتها بأية حجة . ومن ثم يكون الجو الرومانسي الذي وضعنا الشاعر فيه ــ بالرغم من انه يهدف الى غاية موضوعية ــ مقبولا

فكريا بقدر ما هو مقبول عاطفيا . والمعروف على أية حال أن كبار الرومانسيين ــ في العالم ــ عرضوا لاكبر مشكلات الانسان وقضاياه الاجتماعية .

يذكرني القصيبي هنا بعلي محمود طه ، فقد طالما ألح هذا الشاعر بصوره الرومانسية على ألصق قصائده بقضايا عصرنا ، وقد طالما حلق بشعره الموضوعي مثلما حلق بشعره في الحب والجمال .

ونعود الى « معركة بلا راية » أو الى صور تلك القصيدة ، فنرى في مجموعة من التشكيلات الفنية ذلك « الوحيد » التعس في مقابل الشاعر القابع الى مدفأة غرفته .. ثمة مفارقة ، لكنها مطلوبة لتحقيق مجموعة من الثنائيات التشكيلية قصد بها ــ متعمدا أو غير متعمد ــ مقابلة الجائع بالشبعان ، والدفء بالبرد ، والمستريح بالمتعب ، وكوكب الحب ــ وهو خصوبة ــ بكوكب الجدب ! وفي ضوء ذلك كله تربط الصور ــ بكل ما يمكن أستدعاؤه في الذهن ــ بين الحقيقي وغير الحقيقي ، وبين الرمز حلما والرمز حرفا ، وبين الرؤية الشاعرة والواقع الذي كان لا بد أن تصوره تشكيلات السطور الاخيرة من القصيدة . وذلك لتقرير حقيقة نقدية خلاصتها ان «وحدات» الشاعر البيانية تتحرك كلها في اتجاه واحد متنام ، ومموسق، وموهم بشتى المحسوسات السمعية والشمية واللمسية ...

أنا بجوار مدفأتي
وأفكاري
تجوب الليل كالريح الشماليه
وفي شفتي
يموت لهيب أغنيتي الشتائيه

الصورة اذن عند القصيبي ــ في تلك القصيدة وفي غيرها ــ قيمة بنائية حية . ولئن اعتمدت على اثارات يتطلبها التعبير الشعري بوجه عام فهي من ناحية اخرى تتلون بألوان خاصة تبعدها عن النمطية المنحدرة الينا من التراث ، والنمطية الاخرى المنسوخة من اليوت واديث ستويل ويتس ووليم بليك والسياب وخليل حاوي وسعيد عقل ونزار قباني وصلاح عبد الصبور .

ولقد تغرب الصورة وتبتعد عن بيئات الشاعر ، غير أنها تظل تستمد كثيرا من أسباب جمالها من الجزيرة بصحاريها وبحارها .. لانها من صميم بنائه الفكري ، وما زاد من تميزها عنده انه هيأ لها امكانات موسيقية بدت

ـ من غير شك ـ أوسع من امكانات الصور التي يهتم بتشكيلها شعراء الجزيرة المعاصرين ، باستثناء حسن عبد الله القرشني !

قضية المضمـون :

مجموعة كبيرة من قصائد القصيبي تقـول انه شاهد على عصره ، وفي اندفاعه الى التغني بالقضية العربية المصيرية ـ مترددا بين السخط واليأس والوعيد والسخرية ـ لا ينسى فاعلياته الذاتية في الحب ، سواء كان هـذا الحب معاناة مراهق مثالي أو استغراق فنان كبحت السنون سورته . وبين هذا وذاك نجد عدة مرات تضمنت ـ الى جانب اللوعة المحرقة ـ فكرا انسانيا عصريا يفصل شعره عن أسلوب المناسبات المتسكعة برداء العبارات البالية .

فاذا كان ذلك هو المضمون عند القصيبي ، فاننا لا بد أن نفترض لـه افتراضا لن نلبث أن نراه متحققا خلال هذه المرحلة الاخيرة من الدراسة . لماذا لا يكون القصيبي أسير عاطفة واحدة تسير حياته من جميع أقطارها ؟

انا شخصيا لا أمانع في ان يرد علي بأن كل فرد فينا يتعرض لذلك ، ومن ثم يكون من العبث اقامة افتراض لا يفضي الى خصوصية معينة .

لكن العاطفة التي أقصد اليها ـ وهي عاطفة الحب ـ تبدو شيئا آخر غير عاطفة الحب عند أي انسان عادي. لانها في أعماقه اثارة فنية ، او هي الخلفية التي يرسم أمامها كل صوره ، ومنها يرسل بفيض تعبيراته التي قد يستغرق ـ هو ـ ببعضها في عبثية الوجود كله !

ولا اظن ـ بعد ذلك ـ أن هذا الكلام يكشف عن حقيقة المضمون عنـد القصيبي ، وانما لا بد من ان نقرر أن شعره بهذا البعد الفني يتخذ أيديولوجية واحدة معتدلة على صعيد حب « القضية » وصعيد حب الانثى وصعيد حب الراحلين . ويقترب شعره في هذا كله من حدود الانسانية غير المعقـدة الا ببعض امراضها الحضارية ، وحدود الامكانات المتاحة أمام الواقع المستقبلي لبلده . ولعل ذلك يفسر لنا سر عزوفه عن ميتافيزيقيات علي أحمد سعيد ، ورموز خليل حاوي الاسطورية، وفانتازيات نزار قباني المتعالية المذهلة الالوان، وجدليات حسب الشيخ جعفر المؤمنة بعمق الحركة الصاعدة للتاريخ !

* * *

أما شعر الحب في المرأة فهو يشكل الجزء الاكبر من شعر الذات عنـد القصيبي . وقد دأب هذا الشاعر ـ وليته أرخ لكل قصائده ـ على أن يهدهد شوقه الى المرأة حتى اختلطت باستطلاعاته القومية ، وخالف أكثر الشعراء

المتأثرين برومانسية الغرب في استمرار وقوفه عند حدوده البشرية . وحتى عندما أنشد « أنت الرياض » وسجل في عيني صاحبته « الوشم والناصرية وخريص » ثم يجاوز ذلك الى ضرب من التقمص الوجودي والى ميلاد جديد يبدأ به الفجر الطالع ، ظل واقفا على صحرائه بكل هواجسها ونوازعها :

وفي آخر الليل يأتي المخاض
فصرتُ الرياض
وصرتِ الرياض
وصرنا الرياض !

بل لعله ينكر هذا التقمص كله في لحظات التأمل المصيري ، وينكر ما قد يفهم من ذاتياته الغنائية على انه محاولة تحليق للوصول الى فردوس مفقود ، فيقول لصاحبته :

وحين أكون لديك
أكون كما تعرفين وأعرف
أفتح للشمس قبحي
وللريح أفتح وجه عيوبي
وأقبل نفسي كما هي
يقبلني فيك حب عنيف السخاء

وكان اعتراف في بداية القصيدة التي منها تلك الاسطر وعنوانها « وحين أكون لديك » انه وقد ابحر كثيرا لم يجد أجمل من بحر عينيها ، لان فيه راحة شقي لفظته جميع الموانىء ولفظ هو الشر والرياء.

وفي بعض القصائد التاملية يحاول الشاعر أن يجاوز تخومه البشرية ــ وهو من المحلقين على ما ذكرنا ــ ولكنه يخفق تماما ، أو لعله يرى أن مجاوزة الحدود التي خططت له نوع من الهرب من الذات ، ومن الصراع الازلي بين رغبات الانسان وأحلامه

أنا من بلاد الريح والرمل
ظمأ الصحارى في شراييني
ورمالها الصفراء تكويني
وحنينها في الفجر للطل

يبكـي ويبكيني
أنا مثل صحرائي دنيا بـلا مـاء
قفر بلا حلم •• بـلا ظل
أنا رحلة في عالم المحـل

وعالم المحل هذا هو واقعه ، وهو قدره ، وهو الـذي واجهه بهزيمـة قضيته عام ١٩٦٧ ! وتلك القصيدة نفسها ـ مثل صحرائه ـ تحمل تاريـخ النكسة ، ولا يمكن أن تربطه برمال الجزيرة وحدها .

ويخيب أمل الشاعر ـ مع ذلك ، وفي أغلب ذاتياته ـ وتتحول مغامراته الغنائية الى ملحمة يصطرع فيها الحزن والفراق واليأس والقلق واللهفة على البقـاء:

الهوى لا يسلب الانسان شيئا من شقائه
من ثواني يأسه •• من حقده •• من كبريائه
من أسى ينصب كالشلال في مجرى دمائه
من شكوك صرخت تسأل عن معنى بقائـه
الهوى لا يمنح الفاني نجاة من فنـائه

وقد برعم لهفته على البقاء ـ من قبل ـ في وردات حنين الى حبه الاول، ومن بعد الى حبه الاخير المتوج بيارا وسهيل وأحلى النساء •• في الحالـة الاولى نقرأ له سنة ١٩٥٥ بيتا تقليديا فج الاحساس :

أنا وحدي وأنت فوق فراش
من ضلوع ولهـانة وقـلوب

ثم لا يلبث أن يجعله سنة ١٩٥٩ معاناة يحضن فيها دمعه ويروعه ان يذهب بعمره مثلما ذهب صباه :

قل لها انه تأمل في دنياه حبـا
فعـاد يحضن دمعـه
راعه أن عمره يتلاشى
مثلما تخمد الاعاصير شمعـه

وصباه يضيع منه كما ضاع نـداء
تطوي المتاهات رجعـه

ثم يطوي كل اولئك بعد أن احتنك بحب لا كحب المراهقين ، وقد خرج به ـ حتى وهو لا يفتأ يتذكر أيامه الخوالي ـ بلا دموع ولا شكوى ، وانمـا بمحصلات يعانق بداهتها بشغف وينسحق مع الابيقوريين :

سمراء ليلة أمس تستبيح دمي
وترتمي خلف أضلاعي وتصطفق
نامت جدائلها سودا على كتفي
وتمتمت همسة حرى : أنفترق
ماذا عن الغد ؟ ذكرى قبلة بقيت
على شفاهي من آثارها حرق !

وهذا ما يجعله يسجل في ديوانه « قطرات من ظمأ » تحولا خطيرا في علاقته بالانثى دون أن يقترب من نزار قباني برغم ولائه الفني له ، وكما لـو كان يتسخط على ابيقوريته ممهدا لمرحلة جديدة يقطعها قلبه ، يقول فـي اصرار :

لم أعشـق
والحب وهم أحمـق
أكذوبـة
يلهو بها القلب الغبي فيخفق

وحتى اذا جابهته واحدة ما ، لا يلبث أن يصدمها في تعاطفها الشبقـي أو في شعورها الانساني ، فيقول :

لا تقولي أنت حبي
ربما غرّتك مني
كلمة شاعرة ترضي شياطين الشباب

وسيكون انبعاث العاشق الاصيل على يد الواحدة التي انتهى اليهـا السندباد المرهق ، وذلك خلال اندفاعه نحو تحقيق التوازن العاطفي وارادة الحياة . ومن ثم نصل الى الحالة الاخرى التي قنع فيها بأحلى النـاس ،

وبالابنين اللذين من" الله بهما عليه . ويصبح كل ما مر ، المخزن الذي يستمد منه أسباب قناعته وخيلائه ، يقول في « اهداء » ديوانه الرابع لابنته :

الى الصغيرة يارا
لعلها ذات يوم تضمه في يديها
تحنو عليه قليــلا
تقول والزهو نجم يضيء في ناظريها
أبي أحب مرارا وقال شعرا جميلا

ولا مجـال للظن بأن الشاعر شرع يرتد الـى ماضيه بنتاج السبعينات ــ فهذا الديوان مجموعة لمغامرات عاطفية مسجلة بتواريخ قديمة ــ وانما نرى أنه حريص على ذكريات شبابه ، وفي «معركة بلا راية » و « أنت الرياض » تحول تام الى ضرب من شعرلنسمه شعر المطابقة بين الذات والموضوع .

* * *

ولقد يتصور بعض الدارسين ان هذا الشعر يدخـل ضمن شعر الذات الاول ، حيث رأينا فيه معاني تجاوز « الغزل » على ما نرى في عرضه للغربة وللفراغ النفسي ، الا ان هذا ــ في رايي ــ خطأ في فهم طبيعة كل شـــعر ولونه . اذ نفتقد الاسى واليأس ــ على الاقل ــ ونجد الاصرار المنطق وهــو يمعن في تقويم « القضية » ويسلط نقمته العارمة على من حمل أسبابها .

انتهى القصيبي في الحالة الثانية الى الشعر الذي أصبح فيه قلبـــه يوازي بين حبه لاهله وحبه لقومه . ولن يحط اطلاقا بأحلامه على مجهول أو بعيد ، لان كل شيء تحدد أمامه على ما في « معركة بلا راية » و « الهنـود الحمر » و « أوال » و « مات فدائي » و « عامان » . وأما قصيدته المروعة « الموت في حزيران » فشهادة على فقرنا القومي وعلى تطلعاتنا التي ترتطـم بواقعنا المرير ، وان يكن ثمة أمل :

الذباب اللعين يأكل من عيني
وصوت المذيع يصرخ : يا ديان
أهلا بموجة الاغمـاء !

وفي قصيدته « أخو العرب » ــ وهي ضمن أخطر دواوين الشاعر ــ رسم دقيق لمأساة القضية العربية التي اشترك فيصنعها الاخوة المتخاصمون.

ويختار الشاعر نفسه بعيداً عن المعركة ، ومناضلاً يحمل السلاح ، وكلاهما يواجه المصير بأسلوبه ...

لو التقينا في الطريق صدفة
فررت منك
أخاف أن أرى على عينيك روعة الغضب
أخاف أن ترى على عيني ذلة الهرب
أخاف أن تسألني :
أينك .. يا أخا العرب !

ونحن نحس اساسا ان الشاعر غير مؤمن بأسلوب العرب كله في القتال، اي لا بد من تخطيط آخر غير حمل الشعارات ومبارزة الكلمات ...

يا سيدي عفوك يا سيدي
اذا اكتفينا بحروب اللسان
فاننا أجبن أهل الوغى
واننا أفصح أهل البيان
وقل لنا : الام يلهو بكم
حرص على الكرسي والصولجان
قلتم خيانات وهل بينكمو
الا الذي أبرم عهدا وخان

ومع ذلك ، وفي فورة غضبه وتعنيفه لاولي الامر أصحاب الصولجان لا ينسى أنه صاحب قضية ، وأنه لا بد من الفعل الايجابي الذي يبشر به امل في البعث :

يا سيدي وجهك نور من الاقصى
له عيناي تستسلمان
ألمح في ومضته امة
شقت دجى أكفانها الميتتان

وآه من الميتتين عندما يكون الانزلاق بهما ومع ظلمة النكسة في صحراء

لا نهاية لظلامها ، أو تتحول الهزيمة ـ وحتى الان لم تتحول ـ الى ذكرى تجتر كما تجتر ذكرى الكوارث العظام . واذن لا بأس من التشبث بأية قشة فوق سطح الماء ، فلعلها تمسك بالحياة :

القـدس بكـاء
روح تنبض فيها الاشجان
عين تتمزق .. والمسجد
يتململ في أسر الفجار
القدس رجـاء
يطوي ليل الارهاب الى ليل الاسراء
يتحسس رايات محمد
وكتائبه عبر الصحراء
القدس دعـاء
القدس يرتل في محنته آي القرآن
يتشبث بالحلم الغضبان
فغدا ينفذ صبر البركان
ويعود العاشر من رمضان

الا ان الامل لم يتحول به من الواقع الى الحلم ، بل لعل الشاعر نفسه لم يشأ قط أن يتلاشى الواقع في أوهام الامجاد الذاهبة والآمال المعلقة ، والا كان معنى ذلك الانسلاخ عن جوهر القضية . والقضية هي بايجاز قداسة الصعيد القومي وحب أسبابه بكل عقده ، ومن ثم ينبغي الا تكون هناك مجاوزة لمفاهيم العروبة الى مجازفات غير محسوبة وبخاصة بصدد التبشير بالمستقبل السعيد . ولعل ديوان « أنت الرياض » يمثل الزمام الذي كان يفلت الشاعر الى موضوعية حماسية ارتفع نبرها ـ من قبل ـ في بعض صفحات « معركة بـلا راية » .

بمعنى أن ديوانه الاخير « أنت الرياض » ـ وقد صدر سنة ١٩٧٧ ـ رد لشعره بهاء الذات المنفعلة بالاحداث ، وخلصها من ثقل الواقع الذي يـؤذن بوضع النهاية لممارسة الغنائية الجميلة الواعية . وخلف كل شيء أو بـين كل شيء يعود المناضل الى واحته مثقلا ، مرهقا ، ينوء ظهره بحمل الرياح :

أعود اليــك
وفي قدمي سياط الهجير
وفي شفتي ظـلال السعير
وأغفو كطفـل صغـير
وأحلم أني
أسافر في نـاظريـك
وأرسو على وجنتيـك
وأكتب شعرا جميـلا
على شفتيـك !

وهذا هو الشاعر ، وتلك رحلته مع القضية . انسان قبل كل شيء ، انسان حتى لو طمع فيما يعجز عنه الانسان! الم يهبه الله القلب الذي يخفق والعزم الذي يغدق ؟ ولكن ما الحيلة وامامه أو فوقه قدر يطلب منه دائمـا ان يعود الى القفر والغول ، والى البحث عن الورد في الرمال ؟

الكلمة الاخيرة :

على ذلك النحو نرى بين يدي غازي القصيبي صورة عصره وواقعنـا ، والصورة في مجملها بليغة في صدقها .. ومناط الاصالة فيها ارتباطها بلب ما يجري حولنا على هدي من بصيرة عاشقة ، وبعيدا عن السطح المبهر بايقاع الصوت الصاخب وبهذيان التحدي غير المسؤول .

وعندما يعبر القصيبي عن تجاربه الخاصة ـ بكلا التعبيرين القديـم والجديد ـ لا نجد نفسا واحدة ضحلة قوقعتها الاطر الموروثة والمستجلبة ، وانما نجد انفس جيل يعيش اخطر عصر يعيشه العرب . سـواء في نوسنان الاحلام أو مآسي الصراع ، وسواء هزموا ـ ماديا ومعنويا ـ أو انتصروا او حتى احتشدوا من اجل البعث والانفتاح الحضاري والتحرر من ثقل الموروث.

غازي القصيبي شاعر من السعودية عشق كل شيء ، ونجح في أن يعيش انسانيته الكاملة. وأقوى او أروع ما فيه انه لم يتورط في خرافة الانطلاق الحر ، وظل حتى في أبيقورياته مخلصا لحدود بلده وقيم مجتمعه ، فلـم يحترق في ليالي الطيش المتوهجة .

وبدأ صوته يرن مع اشتداد صراع أمته ، وعنـدما زاحمتـه الاصوات الاخرى لم يفقد قوته ولا اختفى صداه . ثم لم يتراجع تجاه الهزيمة ، ولـم

يقيده افعوان الغضب ، بل لم يجسد الموت امـــامه قط وان خشي وجوده خشيته من تلاشي الارض الطيبة في جوف التنين .

واذا كان رفض من خلال انكساره هذا الموت ، فانه حارب كل احساس فاجع بالمأساة ، ولجأ الى السخرية كمنطلق نحو خلاص يعيد اليه الشعور بالتوازن والامتلاء .

وهكذا تمكن دائما من أن يقف أمام الحياة وقوفه امام نفسه ، وفي ظني أن اخلاصه في هذا الوقوف حفظ له مجموعة طيبة من الترنيمات التي يكـون جدواها مثمرا في لهيب الواقع المتعفن القاسي.

وبعد ، فقد سألني يوما صديقي الشاعر عبد الله بن ادريس عن رأيـي في الواقع الشعري في المملكة ، فقلت له ـ وكان ذلك منذ ثلاث سنوات ـ قرات لجيل رأيت فيه احمد شوقي وناجي وعلي محمود طه ، وعساي أقرأ لجيل ارى فيه نفسه ! ولم اكن اتصلت بعد بدواوين القصيبي ، وان شرعت اعيد البحث عن ديوانين اهداهما لي الشاعر المجدد حسن عبد الله القرشي.

الفصل السابع

يا طالع الشجرة

(١)

انا أحس أن توفيق الحكيم عندما شرع يكتب « يا طالع الشجرة » كان يستند الى حصيلة ضخمة من اعمال الكبار ابتداء من أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس الى بيرانديلو وانوي ويونسكو . وأدرك أنه فيما كتب قبل كان دائما يستوحي الميثولوجيا ليجد فيها ـ مثل ما يجد في المعرفة العلمية تماماـ تفسيرا لما يثير من قضايا تدور حول موقف الانسان من الكون .

ولم يكن يعدم النظر في أساطير بلده ، كذلك لم يكف عن التعامل برموزها المختلفة . واستطاع في اغلب الاحيان عن طريقها ان يبلور أزمته ـالتي هي أزمة انسان العصرـ على نحو يؤذن دائما بالصدام بين ما هو واقع وما هو حقيقة ، بين ما يتحكم فيه المنطق الموضوعي وما يرفضه منطقه الداخلي !

وقد وقع الصدام فعلا في « يا طالع الشجرة » وظهر توفيق الحكيم فيها ـ وهو يستعين بالفولكلور ـ انه يريد أن يعرف معنى الحياة ، أو معناه هو كذات تبدو كما لو كانت تعيش عبثا وتعمل عبثا . كما ظهر في الوقت نفسه أنه لم يكن يطمع في ان تمده الاساطير القديمة بشيء ذي بال لان كل ما فيها رآه يصور البطل الذي يهزمه الكون ، وهو يريد البطل الذي يهزم الكون من اجل أن يعرف سر الوجود ، ويكشف عن تناقض الحياة ولا سيما في علاقة الروح بالمادة .

اجل ، انتقل توفيق الحكيم في تصوره للمأساة من مرحلة الى مرحلة، وكان من الضروري تبعا لذلك أن تتغير رموزه ويتغير اداؤه . اختار التراث

الشعبي ، او وجد في هذا التراث كل ما تصور أن العلم لم يقل فيه كلمة جازمة ، قال في مقدمة كتابه « أحب ان أرى وأن أستخرج كما حدث عندي في شهرزاد من فننا الشعبي أساسا فكريا ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئا ، بل وعلى الاخص عندما لا يريد أن يقول شيئا»(١). وعندما استبطن أعماقه وربطها بتيارات الباطن الجماعي جامعا بين الواقعية الفكرية واللاوقعية الشعبية ، انتهى الى ما انتهى اليه من سميناهم بأعداء المسرح — وسماهم هو بأصحاب المسرح الجديد في تحرره من الواقعية — وذلك ان طابع اللامعقول في كل شيء . واللامعقول هو المحال أو ما لا يصح في المنطق الارسطي ، وليس هو الجنون ولا الهذيان ، فهو حقيقة وان تكن مخالفة لما هو مألوف وعادي.

ومن الظواهر اللافتة أن توفيق الحكيم وقد ضرب بعرض الحائط كل قواعد المسرح التقليدي — باعتباره لا يريد محاكاة الطبيعة ولا الواقع المنظور — لم يتحلل التحلل الكامل من الكيان الموضوعي للأشياء ، وظل مرتبطا به حتى في أشد لحظات التناقض حدة . بل اعتبر هذا التناقض حالا من أحوال الوجود الممكنة ، ومن ثم وصل الى آفاق حيوية جديدة يجد المرء فيها مجالا لنشاطه وتأمله .

ولست أدري الى أي حد يتفق مع يونسكو وبيكيت وآداموف ، هؤلاء الذين يلوحون على التناقض للغاية — لان الوجود في جوهره بلا منطق — ولكني ارى أنه انتهى في « يا طالع الشجرة » الى بعض ما يؤمنون به ، وهو أن ابراز العالم الباطن يخلط بالضرورة بين الواقع والخيال لتكون الحقيقة وحدها !

ويمكن على ضوء هذه المسلمة أن نضيف أن توفيق الحكيم — الذي يستلهم المنبع الشعبي في اطار موضوع عصري ليقدم التفسيرات الحقيقية لكيان العالم الموضوعي — لا يعتمد فحسب على حركات الممثلين وحدهم فيهمل الموضوع بحجة أن الحوار يقوم ببسط أطراف القضية — وهذا ما فعله يونسكو — وانما يعتمد أيضا على ايجاد علاقات تركيبية بين أشخاص المسرحية ومواقفهم وازمنتهم وأصواتهم بحيث يتداخل كل هذا في كل هذا كما يقول الفلاسفة . ولعل ذلك كان يوحي اليه بحل ما لمشكلة الروح والمادة التي طالما شغلته ، اذ استطاع في آخر الامر ان يلغي الفاصل بينهما .

---

(١) المسرحية ٣١ (ط. الاداب) .

(٢)

ويكفينا هذا القدر من التمهيد لندخل الى المسرحية ذاتها ، فنرى أول ما نرى أنها قسمت قسمين بلا فصول وبلا التزام بأي بعد زمني ولا مكاني . ونحس من هنا ان توفيق الحكيم أكد بالتطبيق العملي ــ بعد الذي نادى به في المقدمة ــ ان المنهج القديم للمسرحية لم يعد مناسبا للحقيقة التي يرصدها، وأن هذا يحتم ألا يكون هناك حادث معين ولا صراع يشبه الصراع الذي نعهده في المسرحيات التقليدية . ونلحظ بعد قليل من قراءتنا أن ثمة رفضا لتسلسل الافكار ــ وذلك لاهتزاز الخط بين الحلم والواقع ــ مما يترتب عليه الا يكون هناك صلة ظاهرة تجمع بين الاشياء ، بل ان اي شيء من هذه الاشياء ليس أكثر احتمالا من غيره .

وفي القسم الاول نرى دارا ذات حديقة صغيرة فيها شجرة برتقال تقيم تحتها سحلية . ولقد فتن بمراقبة تلك السحلية « بهادر » مفتش القطار المتقاعد فتنته بمراقبة أن تثمر الشجرة ، وفي الوقت نفسه كانت « بهانة » زوجته وهي في الخمسين من عمرها مفتونة بحلم أن تضع بنتا تسميها بهية. ونحن لا نرى هذه المرأة في أول الامر لانها كانت قد خرجت لتشتري خيطا أخضر لثوب بهية المنتظرة ، ولم تعد ! ومن حديث المحقق مع الخادمة نعرف أنها كانت قبل أن يعقد عليها بهادر زوجها لرجل آخر شاء فقره أن يجهضها قبل أن يموت منذ أربعين عاما ، وأنها كانت تبدو للخادمة متفاهمة مع بهادر برغم أنهما كانا متباعدين . وبطريقة الاستدعاء نرى من المحقق صفحات من حياة الزوجين ، فبهادر ينتظر السحلية ــ وقد سماها الشيخة خضرة ــ ويتساءل عما يسقط البرتقال عن فروعه ، وتجيبه بهانة اجابات تعني بها بهية ولا تعني شيئا آخر . وينتهيان الى أن النمو المطرد ضمان لبقاء الثمر ، ومن ثمة فهو يرى أن السماد الجيد ضروري ، وترى هي أن الغذاء ضروري. وبهذا الغذاء كان من الممكن أن تعيش بهية التي أجهضت بها ، ومن الممكن ان تعيش بهية التي لم تخلق بعد ، فترفل في ثوبها الاخضر الذي تنسجه بيدها. ولكن الزوج عندما يوافقها تكون الشيخة خضرة في مخيلته ، وهكذا !

ويمثل بهادر أمام المحقق بعد ذلك ، وعندما يواجهه بالاسئلة نعلم ان الشيخة خضرة اختفت باختفاء بهانة ، وانه حزين ودهش . وبتداخل الازمنة والامكنة يتجه حديث الرجل الى السحلية في حين ان اسئلة المحقق تنصب على « حالة » بهانة ، وينتهي الامر باتهامه بأنه قتل زوجته واخفى جثتها تحت الشجرة ، لانه أشار في حديثه الى امكان أن تصبح جثة الآدمي سمادا للشجرة من نوع جيد . ويحاول بهادر أن ينفي عنه التهمة مؤكدا ان المحقق

لا يفهمه أو هو يفهم ما يراه مفهوما له ، وفضلا عن ذلك فانــه لا يستطيع ان يعطيه اجابات محددة عن أسئلته المحددة .

وبتشعب الحدث ثم في حركة مهد لها التمهيد الذهني الكافي نــرى بهادر في زيه المصلحي يحاسب مساعده حسابا عسيرا يتخلله صفير القطــار وصياح تلاميذ مدرسة ابتدائية في الدرجة الثالثة :

يــا طالع الشـــــجره
هــات لي معاك بقره

ويعلم من المساعد أن احد الدراويش امتنع عن تقديم تذكرته للمساعد، فلما جيء به كشف التحقيق معه عن سر خطير ، هو تفكيره في سماد آدمي يصلح غذاء للشجرة بحيث تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف ، والرمان في الخريف . وكان هذا بمثابة نبوءة بقتل بهانة، أو اشارة الى المحقق بأنه قتلها . وهنا يتأكد الاتهام ويساق بهادر الى مخفر الشرطة ، على أن يحفر تحت الشجرة فورا .

وفي القسم الثاني يتم الحفر حول الشجرة ، ثم تظهر الزوجة لا مــن تحت التراب وانما من الخارج . فلا يملك المحقق الا أن يأمر باطلاق سراح بهادر فيأتي الى بيته ليصافح زوجته ، وفجاة يقع بصره على الحديقة فيرى الشيخة خضرة فيتساءل أين كانت . اذ لا بد ان مكانا ما أواها ، تماماـكما أوى أي مكان زوجته طول أيام غيبتها الثلاثة . ويعن له أن يسأل بهانة عــن هذا المكان فلا تجيبه، ويلح بالاسئلة عليها فلا تخرج اجابتها عن لا ، فيستشيط غضبا ويحدث التصادم ، اذ يطبق بيديه على عنقها ولا يتركها الا وقد لفظت أنفاس الحياة .

يفكر بهادر على التو في تسليم نفسه للشرطة ولكن المحقق ــ بفهمــه الخاص ــ لا يعتبر أن بهانة قتلت ، وانما هي عادت الى الاختفاء كالمرة السابقة تماما . وعندما يشرع في دفن الجثة تحت الشجرة يفاجأ بشيئين : أولهما ظهور الدرويش ليؤكد أنه عارف بكل شيء ، وأن القانون لن يأخذه لان قضيته ــ في سبيل انتفاع الناس باثمار الشجرة طوال العام ــ ستحفظ للمنفعــة العامة . هذا هو الشيء الاول ، وأما الثــاني فهو اكتشافه ان جثــة زوجته اختفت ، وأن جسم الشيخة خضرة الذي فارقته الحياة كان ملقى في الحفرة التي أمر المحقق بحفرها .

وهكذا يكون الختام ، وقد أنهاه المؤلف بالاغنية التي كانت بهانة ترددها « برجلاتك برجلاتك » وبصفير القطار ، ونشيد تلاميذ الرحلة المدرسية :

يـا طالع الشـجره
هـات لي معاك يقره

(٣)

هذه هي خلاصة المسرحية ، وقد حرصت على أن أودع تلك الخلاصة أغلب حركاتها ، ومعظم ما فيها من تداخل ومن شتى محاولات لقصر الزمن ـ بأبعاده الثلاثة ـ على بعد واحد كأسلوب جديد في التعبير الدرامي.

ونلحظ باديء ذي بدء تسلط الحيرة على شخوص المسرحية ، وقد كان بهادر ـ وهو الحكيم من غير شك ـ في مقدمة هذه الشخوص سخطا على تلك الحيرة . واستطاع في آخر الامر أن يبقى لهـا وحده متطلعا الى ميلاد جديد ، أو قل استطاع أن يبقى متحديا العالم بجريمة ارتكبها .

ونستطيع أن نرصد الكثير لاسباب تلك الحيرة ، غير اننا نرى ان أهم سبب هو أن الناس لا يتفاهمون حول علاقاتهم في وجهيها المادي والروحي ، حتى لكأن كل فرد منهم له عالمه . فبهادر له شجرته وسحليته ، ويستنيم الى نبوءة الدرويش ـ ولعله اللاشعور عنده ـ فيحلم باخصاب غريب ، ويسمع مع صفير القطار ـ ولعله قطار الزمن ـ أنشودة البقرة . وبهانة لها بيتهـا وخيطها الذي اعتادت أن تخرج لشرائه ، وتحلم برؤيا واضحة ـ ولكن غير مؤكدة ـ هي أن تنجب بهية ، فأنشودتها المفضلة « برجلاتك برجلاتك » . وهي اذا حادثت زوجها أجابها عن رؤياه ورؤيته فتظن أنها تتفاهم معـه ، وزوجها عندما يخاطبها يحسب أنه يشاركها ما يجول في ذهنها. كلاهما في الحقيقة بعيد عن الآخر ، وكان المحقق بدوره اكثر بعدا عنهما من نفسيهما ، لانه بمنطقه الموضوعي يرتبط بالواقع المحسوس وهما غير مرتبطين به نفسيا ولا فكريا كما رأينا ولا سيما في القسم الاول من المسرحية .

هذا هو السبب الرئيسي في الحيرة التي تستبد بأبطال « يا طالـع الشجرة » . كل منهم يتحدث ويجادل ويسأل ، وكل منهم لا يسمع الا صوت نفسه ، ومن هنا اختلف الواقع في نظرهم واصبحت الحقيقة ـ وهي نظر فرد أو ذاتية خالصة ـ وقد بددها الحوار والرغبة في التفاهم والفهم .

بل يبدو أن هذا التمزق ليس واقعا بين الناس بعضهم وبعض ، وانما بين الانسان ونفسه . ومن ثم كانت الازمة أعمق واعقد ، فالكون نفسـه نهب بين المادة والروح ، والانسان يفكر ويحس ليعرف هذا الكون بناسـه

ويعرف في الوقت عينه حقيقته . ولقد كان دور توفيق الحكيم في المسرحية أن يعبر عن الموقف الانساني المتأرجح بين هذا كله وبين رغبته في أن يعيش عيشة مخصبة أبدا .

ويتفرع عن هذه الحقيقة الرهيبة حقيقة اخرى ربما يجتمع حولها أكثر الوجوديين أو مدرسة اللامعقول كلها ، هي أن ضياع الواقع في توكيد الحقيقة الفردة لا يعني أن هذه الحقيقة جامدة مكتفية بنفسها حتى وان أثارت الغثيان او الاشمئزاز ــ كما يؤكد سارتر ــ وانما هي كالدوامة تدور بنا وتتحرك لتعوق حركتنا ! فالزوج يسمع صفير القطار فيحس كأنه لا يزال يركبه ــ مع انه تقاعد وفرغ لحديقته وسحليته ــ يجري فيجري هو فيه ، واذا توقف تطلع من خلال النافذة ليحصي كم شجرة تهرب منه في أثناء اندفاعه. والزوجة تخرج من أجل الخيط كل يوم أو تخرج بين حين وحين ــ مع انها عجوز ــ لتنسج وتنسج ، حتى يخطفها اللازمان في لا مكان ــ فهي لم تكشف عن مكانها الذي اختفت فيه ولم تعرف ان اختفاءها استمر ثلاثة أيام ــ ثم تعود ليخطف زوجها روحها ويجعل جسدها سمادا لاخصاب عجيب !.

وفي القسم الثاني من المسرحية ــ وهو الذي رأينا فيه بين الزوجين تقاربا ما فاحتل المنطق المألوف أكثر جوانبه ــ يتجلى لنا الاحساس بقسوة الحقيقة ، كما يتجلى نشاز الحياة ولا معقوليتها اذ يصل بها الامر الى أن يتهم بهادر في جريمة قتل أعدت هي تفصيلاتها من قبل ــ وقد اتهم في الفصل الاول بالجريمة قبل أن تقع ــ ولما تمت اختفت معالمها باختفاء الجثة . وكان هذا الاختفاء وموت السحلية بلا مبرر الى جانب الاختفاء الاول مبررا بهلاك أكيد واعلانا عن الزوال المؤكد لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء أو يبقى الوهم كمقابل للمادة التي تشيخ وتدوي ثم تزول .

وهنا نصل الى قضية الموت كمعطى فني يستغله اللامعقوليون ــ واستغله الحكيم في المسرحية ــ في التعبير عن ان الانسان الذي تتقطع لديه كل روابط الوجود لا يمكن أن يبقى ، بل ان بقاءه عشوائي لان الموت قد يأتيه بعشوائية أيضا فيضع نهاية لازمته . واذن يكون الموت نهاية النشاز المقرر او آخر حركة يحسنها الحي وهو في الدوامة التي تتحرك وتحركه وتمنعه من حركته الخاصة التي تعبر عن حريته .

ولقد نرى عند يونسكو وغيره استسلاما لهزيمة الانسان أمام كل يحرك أبطاله المتخبطين في عوالمهم والمقيدين بمادة الكون لا يجعل لهذه القوة حق التصرف المطلق . لقد اعترف به مرتين ، مرة عندما قتل زوجته ومرة اخرى عندما رأى سحليته مسجاة في الحفرة بلا سبب معقول غير أنه حاول

بأنشودة « السبوع » و « يا طالع الشجرة » وصفير القطار أن يعلن عن ميلاد انسان جديد ليواجه الموت ، وهو يسعى لفهم الحياة من جديد .

واذن فهناك بعث ، واذن أيضا فكأن الحكيم لم يشأ أن يكون عدميا ، وفرض بمنطقه الخاص دوام الحياة برغم الموت . وهو من هنا يتطلع من غير شك الى رموز الاساطير عن دورة الحياة وتجددها، وكان استخدم ـ فيما أرى ـ أسطورة تواري أوريديس في عالم الظلمات لتخصب ليعرض غياب بهانة في اللاوجود طوال ثلاثة أيام .

والخلاصة أن الحكيم في عرضه لضياع الانسان بين المادة والروح ، يضيع أمنه واستقراره ، ويثور فيه الشك فيمضي سائلا منقبا عن الحل . وهو في كل ذلك يشعر بالغربة والتبرم والفقد ، ويحس بالقوى التي تحد من حريته فيدمر كل شيء حتى الدين والعلم .

وأيا كان مضمون « يا طالع الشجرة » فلا مفر من الاعتراف بأن توفيق الحكيم قد نجح في التعبير عن مأساة الانسان . ولم يكن هذا الانسان عنده الانسان المصري فقط ولا انسان العصر وحده ، وانما هو انسان الوجود كله منذ كان .

الفهرس

دراسات في النقد الأدبي

ظهر هذا الكتاب في طبعته الأولى بعنوان: « نقد : دراسة وتطبيق» منذ أكثر من ثلاثة عشر عاماً . وقد جدّت منذ ذلك الحين اتجاهات ومذاهب في النقد والأدب اقتضت معاودة التأمل عند النظر في إصدار هذه الطبعة الثانية له ، بحيث كادت معالمه الأولى تتغير تماماً ملاحقة لتطور العصر ، ومواكبة لكل ما جدّ في مجال الأدب من نصوص بعضها ينتمي إلى مشارف الثمانينات ، وذلك حرصاً على رصد الجديد الذي يتميز بنكهته الخاصة المتميزة في تاريخنا الأدبي الطويل .



دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

الثمن ٢



